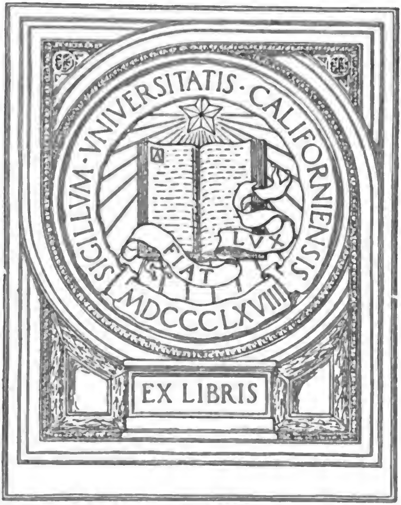
Otto Bremer.
5.96.



Aesthetische Vorträge

von

A. W. Grube.

Zweites Bändchen:

Deutsche Volkslieder.

Iserlohn.
Verlag von J. Bädeker.
1866.

Deutsche Volkslieder.

Vom Kehrreim des Volksliedes.

Der Kehrreim bei Göthe, Uhland und Rückert.

Von

A. W. Grube.

Iserlohn.
Verlag von J. Bädeker.
1866.

Seinem verehrten Freunde

Herrn Rektor

Th. Fr. Köstlin

in

Nürtingen

gewidmet.

Inhalt.

Seite

Deutsche Volkslieder.

1.

Wen einmal die Natur mit ihrem schönen seelenvollen Auge angeblickt und wem dieser Blick das Herz geöffnet hat, daß er in dem Gewirkten und Geschaffenen, welches in der Fülle und Frische des unbewußten Lebens vor ihm steht, das Windeswehen des Alles wirkenden und Alles beseelenden Gottesgeistes vernimmt: den verknüpft auch eine unendliche Liebe, die nicht auf das Vergängliche sondern auf das Unvergängliche sich richtet, mit der Natur, sie läßt ihn nicht mehr von sich, und er muß immer wieder zu ihr zurück. Er erkennt ihre ewige Jugend und Schönheit in allem Wechsel und Wandel, im Sturm und linden Frühlingshauch, in ihren erhabenen, starren und strengen wie in ihren lieblichen, milden und weichen Formen. Ja, derselbe Fluß und See, derselbe Berg und Felsenhang, dieselbe Blume und dasselbe Himmelblau, obwohl er es hundert und tausend Mal gesehen hat, erzählen ihm jeden Tag wieder Neues, Unerhörtes, offenbaren Gedanken, die, weil sie nur in lebendiger Empfindung ergriffen werden können, auch nie gemein und abgenutzt werden, sondern fort und fort erfrischend und verjüngend wirken. Frei und offen stellt sich die Natur vor Aller Augen hin, die Menschen können und

sollen sie erforschen, berechnen, zergliedern; aber ihr unendliches schöpferisches Leben behält sie doch, und es wohnt in ihr ein göttliches Geheimniß, das wir wohl glauben und empfinden, aber mit unserem Verstande doch nicht ausdenken und ergründen können.

Es ist der gleiche Fall mit der Naturpoesie des Volksliedes. Dasselbe wird in seiner Fortpflanzung stets verändert, umgebildet, neugeschaffen, und bleibt doch immer sich selbst gleich. Ich habe hier die edelsten Gestaltungen im Sinn, in welchen der Charakter der Allgemeinheit noch nicht in den der Gemeinheit herabgesunken ist. Dieses echte Volkslied ist zwar auch in Aller Munde; es wird an allen Orten und Enden, vom Wanderburschen und der Stallmagd, in der Spinnstube und auf der Alp, auf der Straße und im Wirthshaus gesungen — und es wird doch nimmer alltäglich und alt, es bewahrt eine jugendliche Frische und Schönheit, die ihm bleibt, auch wenn es aus dem Gedächtniß des lebenden Geschlechts längst geschwunden und nur durch ein Jahrhunderte altes „fliegendes Blatt" auf die Gegenwart gekommen ist. Was es besingt, das ist oder war einmal allbekannt, sei es glückliche oder unglückliche Liebe, eine gewonnene oder verlorene Schlacht, ein schrecklicher Mord oder eine großherzige That, das Schicksal eines tapferen Helden oder kühnen Räubers; es geht realistisch überall vom Leben und seiner Wirklichkeit aus — und doch breitet es über die alltägliche Welt den Sonnenglanz idealen Lebens; es ist beseelt von einer festlichen Stimmung, welche alles Rauhe und Harte des Stoffes überwindet und, wenn auch die poetische Form mangelhaft bleibt, doch Töne anschlägt, welche ein Kunstpoet nimmer erreicht, die er wohl nachsingen aber nicht erfinden kann. Jene ganze Poesie, welche in den Sagen und Mährchen, in den Liedern, Sprüchen und Kinderreimen des Volkes ihren eigenthümlichen Ausdruck gefunden hat, ist naiv wie die Natur, sie bringt ihre Formen und Gestalten hervor, indem sie dem in ihr waltenden schöpferischen

Triebe unbewußt folgt; sie hat noch keine großen von gereifter Geistesbildung durcharbeiteten Gedankenreihen und ist dennoch gedankenvoll; sie lehrt ohne Gelehrsamkeit und Absicht, indem sie auf gut Glück das ausspricht, was Jeder erfahren hat und leicht erfahren kann. Sie spricht nicht selten der verstandesmäßig aufgebauten ästhetischen Regel, den Satzungen eines philosophischen Systems Hohn, und doch stellt sie Musterbilder auf, von welchen die Theoretiker ihre Lehre vom Schönen erst abziehen, an denen die begabtesten Meister unter den Dichtern sich heranbilden und in welche sie sich erst hinein leben mußten, bevor sie mustergültige Werke der Kunstpoesie zu schaffen vermochten. Die Volkspoesie ist beredt auch da, wo sie nur erst stammelt und gleich dem Kinde sich die Worte von den geistig Entwickelten und Gebildeten borgt, und sie wirkt mit ihrer ursprünglichen Schönheit und Kraft um so sicherer, weil sie von ihrer Schönheit nichts weiß, ihre Kraft nicht kennt.

Die Gelehrten mögen ihre Gedanken noch so fein zuspitzen und ihre Weisheitsregeln noch so einfach und kurz zusammenstellen — ein Sprüchwort mit seiner durchschlagenden Kraft, mit seinem Witz und Humor und seiner wie in harten Stein scharf gemeißelten Bildlichkeit können sie nicht schaffen. Unsere Kunstpoeten haben schöne sinnige Mährchen gedichtet, aber das Schönste doch nur mit Aneignung des in der Volkspoesie bereits Ueberlieferten, und jenen naiven Zug unserer Kinder- und Hausmährchen, jenen unnennbar süßen Zauber kindlicher Unschuld, die noch von ganzem Herzen glaubt und vertraut, und die, weil sie noch von keinem Zweifel ergriffen ward und an keine Schicklichkeits- und Formenregeln zu denken braucht, auch mit der Phantasie die kühnsten gewaltigsten Sprünge wagen darf, wie sie ein künstlerisch gebildeter Dichter ihr nicht nachmachen darf, wenn er nicht den Hals brechen will — das haben Volksepos und Volksmährchen immer voraus vor den Kunstepen und den von einem einzelnen

Dichter „verfaßten" Mährchen. Und ebenso vermögen auch die naivsten unserer Dichter nicht die Jugendfrische und Naturkraft, den leichten freien kecken Wurf und den bei aller Unvollkommenheit des Strophenbaues und Reimes, bei aller Nachlässigkeit der Komposition doch siegreich durchschlagenden Gesangeston nur bis auf einen gewissen Grad, nie aber ganz zu erreichen.

Wir haben höchst volksthümliche Lieder von Pfeffel und Langbein, Voß und L. v. Stolberg, Bürger und Gleim, Hölty und Claudius, Kerner und Körner, Arndt und Schenkendorf, Kopisch und Hoffmann von Fallersleben, Schiller's unübertreffliches Jäger-Liedchen „Mit dem Pfeil, dem Bogen" hat sich bei Alt und Jung eingebürgert. Wie glücklich haben sich vor Allen Bürger, Göthe und Uhland Art und Weise des Volksliedes angeeignet, wie leicht und anmuthig Sang und Klang desselben wieder erklingen lassen! Die Lieder dieser Dichter, die auch in Volkslieder-Sammlungen Platz gefunden haben, vereinen mehr oder weniger mit der kräftigen Derbheit des eigentlichen Volksliedes die glattere Form, den feineren Schliff, den geregelteren Bau der Kunstdichtung — sie stehen, als Kunstwerk betrachtet, viel höher als die aus dem Volke selber hervorgegangenen Lieder mit ihrer rauheren Außenseite, ihren knorrigen Auswüchsen und Formenfehlern. Aber eben deßhalb können sie uns das Volkslied nicht ersetzen. Nicht was sich zum Volke herabläßt, sondern was aus dem Volke emporwächst, ist das Entscheidende. Wir wollen nicht Stamm, Zweig und Blüthe, sondern die Wurzel kennen lernen, aus der jene emporgewachsen sind. Das Volkslied ist eine ästhetische Kategorie, deren Eigenthümlichkeit und Besonderheit geachtet sein will und erst ihren vollen Werth für die Erkenntniß des Schönen und ihren vollen Gehalt für den Genuß desselben offenbart, wenn wir ihre Grenzlinien nicht von vornherein verwischen. Dieß geschieht aber, wenn man Alles, was das Volk singt

und gern singt, in Bausch und Bogen als „Volkslied" bezeichnet. Das schöne Lied von Usteri, der unter den naiven Kunstdichtern der neueren Zeit würdig neben Hebel steht: „Freut euch des Lebens" ist im höchsten Grad populär geworden; aber ein Volkslied im strengen Sinne des Wortes ist es nicht zu nennen. Man sehe es näher an. So einfach und herzlich im Ton, so bequem durch seinen Kehrvers als Rundgesang es auch ist, eine gewisse Absichtlichkeit moralischer Beziehungen unter der Form des abgezogenen Gedankens, wie sie die natürliche Unmittelbarkeit des Volkes nicht ausprägt, stellt sich alsbald heraus. Strophen wie diese:

Wer Neid und Mißgunst sorgsam flieht,
Genügsamkeit im Gärtchen zieht,
Dem schießt sie bald zum Bäumchen auf,
Das goldne Früchte bringt.

— das sind moralische Sätze, die zum Volke gesprochen werden, das nun und nimmer die Genügsamkeit als Bäumchen im Garten aufschießen und goldene Früchte bringen läßt, vielmehr am liebsten das Lob der Faulheit, lustiger Zechgelage u. dgl. singt, wobei es vergessen kann, daß es arbeiten und sparen muß. Solcher Personifikation fehlt der Erd- und Waldgeruch der echten Volkspoesie; es sind zarte Gartenblümchen, die ins Feld hinaus gepflanzt werden. Durchaus naiv, volksmäßig, durchschlagend ist der prächtige Kehrvers:

Freut euch des Lebens,
Weil noch das Lämpchen glüht,
Pflücket die Rose,
Eh' sie verblüht!

Dieser hat dem Liede Bahn gebrochen und seinen Erfolg gesichert.

Ich erinnere noch an Hebel. Seine naturfrischen, ganz in der Anschauungs- und Ausdrucksweise des Volkes gedichteten, auf den Gebildeten durchaus mit dem Reiz naiver Poesie wirkenden aleman-

nischen Gedichte wurden vom Volke bei Weitem nicht so günstig wie von den höheren Ständen aufgenommen; es gab sich sogar ein gewisses Mißtrauen kund, und der Bauer zumal meinte, man wolle ihn seiner Sprache und Sitte wegen nur necken.

Wir setzen also die Volkspoesie als eine naturwüchsige der Kunstpoesie, welche auf bewußter Bildung beruhet, entgegen und nennen sie in diesem Gegensatze auch wohl gradezu „Naturpoesie.“ Damit soll nicht gesagt sein, daß dem Volksliede die Kunst fehle, denn soweit es Lied, also Poesie ist, so weit ist es auch Kunst, hervorgegangen aus der schöpferisch freien Thätigkeit des Menschengeistes; aber es ist Kunst ohne vorhergegangenes schulmäßiges Studium, rein praktische mit wenig oder gar keiner ästhetischen Theorie, mit Einem Worte naive Kunst, die auch da noch naiv bleibt, wo sie sich an die Kunstpoesie anlehnt und deren Formen in ihrer Weise benutzt. Der Maler, Bildhauer, Baumeister, Komponist bedürfen alle einer weit längeren und strengeren Vorbereitung, bevor sie ihre Werke ausführen und aufführen können, schon darum, weil das Material, das sie zu gestalten haben, nicht so leicht zu bewältigen ist wie das Wort und die Stimme, die sich willig entgegenkommend dem Volkssänger zur Verfügung stellen. Dieser braucht nur die Bildlichkeit der Rede, die Poesie, welche der Sprache des Volkes als solcher bereits inwohnt, auf das zu übertragen, was sein Gemüth ergriffen, seine Seele in höheren Schwung versetzt hat, er braucht nur singend oder pfeifend jene Musik des Tones, die sich bei erregtem Gefühl unwillkürlich hervorarbeitet, auszubilden und mit dem Worte zu lebendiger Einheit zu verschmelzen, um ein Lied zu singen, das noch ganz die Unmittelbarkeit und Frische des Naturlautes hat.

Wie die Natur nicht überall schön und auch nicht auf allen Punkten gleich schön ist, wie sie auch manches Unschöne, Zerrissene und auch viel Einförmiges und Langweiliges bietet: so hat auch die

Volkspoesie ihre einförmigen Steppen, ihre nackten mit Steingeröll besäeten Theile, wo nur hier und da ein frisches Rasenplätzchen oder ein duftiges Blümlein erscheint. Aber wer auch einen noch so schönen Park bewohnt, wo die Natur überall durch bewußte Kunst verschönt, in harmonische Verhältnisse gebracht, idealisirt ist — er sehnt sich dennoch hinaus in die freie Natur mit ihren Bergen und Felsen, ihren Wäldern und Seen, und selbst das hart an die saftigen Rasenflächen, an die schattigen Laubgänge und reichen Blumenbeete des Parkes stoßende Heideland hat Reize, die keine Parkanlage und Gartenkultur zu ersetzen vermag.

Diese naturwüchsige wilde Schönheit ist das Eine, wodurch sich die Volkspoesie überhaupt und das Volkslied insbesondere von der Kunstdichtung unterscheiden. Das Andere ist der eigenthümliche Ursprung. Der Dichter des Volksliedes ist nämlich im Grunde genommen das Volk selber. Dieses Volk ist ein aus vielen Einzelwesen zusammengewachsenes Ganzes, nicht ein bloß mechanisch zusammengebrachter Haufen, sondern eine Gesammtpersönlichkeit, innerlich durch gemeinsame Sprache und Sitte, durch gemeinsames Denken und Fühlen verbunden. So ruht auch Mährchen und Sage, Sprüchwort und Lied des Volkes in diesem Volksgemüthe; sie sind zusammengewachsen aus vielen Einzelzügen, individuellen Erfahrungen, Beobachtungen, Gefühlen und Empfindungen, die, weil sie Alle in gleicher oder ähnlicher Weise machten, auch alsbald als Allen gemeinsam angehörend erkannt und empfunden wurden, sobald ein Einzelner sie auszusprechen begann. Mag es ein Sänger und Spielmann von Gewerbe, oder ein fahrender Schüler, Lanzknecht, Jägersmann, Schlosser- oder Schmiedegesell oder auch eine beredte Jungfrau der Stadt, eine frische Senntin des Hochgebirges gewesen sein — der Einzelne, dem es gegeben war, mit sprachgewandtem poetischem Munde zuerst es auszusprechen, was Allen bereits auf den Lippen schwebte, weil es

in Aller Herzen lebendig war, er ist nur das Organ des dichterischen Volksgeistes, er spricht im Namen des Volkes, dessen Sprache seine Sprache, dessen Bildung seine Bildung ist, über welche er sich durch „höhere" Bildung nicht emporheben will, sondern der er seine ganze Eigenthümlichkeit unterordnet, in die er sie vollständig auflöst. Er singt und sagt nicht von dem, was ihn als Einzelwesen ergriffen hat, sondern von dem, was im Ganzen lebt und webt, darum spricht er im Namen von Tausenden und Millionen.

Der Kunstdichter ist zwar auch ein Dolmetsch des allgemeinen Geistes, des in seinem Volke lebendigen Allgemein-Menschlichen, aber er muß dieß erst durch seine eigenthümliche Individualität hindurchleiten, er muß diese im geistigen Ringen und Streben zu einer dichterischen Persönlichkeit ausbilden und damit einen Styl gewinnen, der ihm und keinem Anderen gehört; sein Ruhm und seine Geltung wird um so größer, je originaler und vollendeter seine Dichter-Persönlichkeit ist. Bei den Dichtern und Sängern des Volksliedes hingegen verhält sich's umgekehrt — sie singen und dichten um so bessere Lieder, je mehr sie mit ihrer Eigenthümlichkeit zurücktreten, je mehr sie typisch des Volkes Art und Weise darstellen. Ist ein Lied wegen seines vortrefflichen Rhythmus und seiner gelungenen Melodie beliebt geworden, so werden nach der gleichen Weise eine Menge ähnlicher Lieder gedichtet, wobei es dann auch gar nichts verschlägt, wenn einzelne Strophen aus einem Liede wieder ins andere wandern. Auch einzelne Wendungen, Bilder und Reime, die bequem zu handhaben sind und sich leicht einfügen, erweisen sich von so nachhaltiger Kraft, daß wir sie in den verschiedensten Verbindungen wieder finden. Um die Pracht der Gebäude, der Kleider zu bezeichnen, kehrt das „von Silber und von rothem Gold" immer wieder, wie in den Wanderliedern das „über Berg und tiefe Thal". Ebenso die Anreden: „O Mutter, liebe Mutter — o Tochter, liebe Tochter" oder „O

Mutter, liebe Mutter mein — o Tochter, liebe Tochter mein". In dieser stehend gewordenen Form spricht dann auch wohl der Graf zu seinem Diener: „o Reitknecht, lieber Reitknecht mein!" Es ist wie in der Pflanzen- und Thierwelt so auch in der ästhetischen Welt des Volksliedes ein steter Kampf der Bildungsformen um's Dasein. Die, welche sich am nützlichsten erweisen, d. h. welche für den Gesang am bequemsten, für den poetischen Ausdruck am kräftigsten, für das Gemüth am ansprechendsten sind, die erhalten sich auch am längsten und prägen anderen Bildungen ihren Typus auf. So ist die Strophe des Hildebrandsliedes, aus dem getheilten Nibelungenvers hervorgegangen: „Ich will zu Land ausreiten — sprach Meister Hildebrand" zur beliebten Weise für die Mehrzahl der Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts geworden, im Kirchenliede (O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. Herzlich thut mich verlangen ꝛc.) gepflegt und von den Jahrmarktsängern und Drehorgelmännern mit Vorliebe gesungen worden. In einem niederdeutschen „Jägerliede" heißt es: „He nam se in der Midde, he schwank se hinder sick torügge wol in dat gröne Gras" ganz wie im Hildebrandsliede, wo der greise Heldenvater mit seinem Sohne den Zweikampf beginnt: „Er nahm ihn in der Mitte, da er am schwächsten was, und schwank ihn hinter sich zurücke wohl in das grüne Gras". Wie das unbestimmte „Es war einmal" eine beliebte Eingangsformel für unsere Volksmährchen geworden ist, so beginnt das „es" unzählige Volkslieder: „Es sah' ein Knab ein Röslein stehn" „Es steht eine Lind' in jenem Thal" „Es wohnt ein Müller an jenem Teich" „Es ritt ein Jäger wohlgemuth" „Es ritten drei Reiter zum Thor hinaus". — Hatte Einer sein Lied begonnen: „Es wollt' ein Mägdlein tanzen gan", so begann der Andere das seinige „Es wollt ein Mägdlein früh aufstan", der Dritte ein drittes „Es wollt' ein Mägdlein Wasser holn" u. s. f. Im Liede von der schönen Bernauerin heißt es: „Es reiten drei

Reiter zu München heraus, sie reiten wohl vor der Bernauerin Haus. Bernauerin, bist du drinnen?" ganz so im Liede vom Mutschelbeck: „Sie ritten dem Mutschelbecken vor sein eigen Haus. Mutschelbeck, bist du drinnen? so geh zu uns heraus!" Im Liede vom Reiter, dem seine Liebste aufgibt, grün und violett gefärbte Rosen zu suchen: „Frau Malerin sind Sie drinnen?" Diese Form ist so lebendig vergegenwärtigend, daß sie für das Lied, insbesondere für das erzählende, für die Ballade, welche Alles in die Gegenwart stellt und am liebsten mit lebhaftem Zwiegespräch erzählt, höchst willkommen sein mußte. Noch mehr Anklang und Verbreitung fand natürlich die Frageform, welche den Zuhörer anfaßt, als würde er selber von der Scene oder dem Ereigniß überrascht. „Was zog er aus seiner Tasche? Ein Messer, war scharf und spitz" „Was zog er von seinem Finger? Ein rothes Goldringelein". Das Magdalenenlied beginnt: „An dem österlichen Tag Maria Magdalena ging zu dem Grab. Was fand sie in dem Grabe stan? Einen Engel wohlgethan." Das Hildebrandslied gebraucht die Frageform ganz naiv an der Stelle eines Nachsatzes. Würde es in der prosaischen Rede heißen: Wenn du in dein Land zurückkehren willst, so begegnet dir auf der Grenze sicher dein Sohn, um dich zu bekämpfen u. s. w.: so heißt's hingegen im Liede:

Willtu zu Land ausreiten,
Sprach sich Herzog Amelung,
Was begegnet dir auf der Heiden?
Ein stolzer Degen jung.
Was begegnet dir in der Marke?
Der junge Hildebrand.
Ja, rittest du selbzwölfe,
Von ihm würd'st angerannt.

„Rennet er mich denn an" ꝛc. mit dieser Wiederholung der Worte des Fragenden antwortet der Alte und knüpft so auf bequeme Weise

das Folgende an das Vorhergehende an. Diese epische Form der Repetition, welche sich behaglich ausbreitet und bequem gehen läßt, ist dem Volksliede, das über keinen großen Reichthum sprachlicher Formen und Wendungen gebietet, namentlich da, wo aus dem Stegreife gedichtet und gesungen wird, höchst willkommen, weil sie bequeme Stützen und Ruhepunkte bietet und doch wieder mannigfaltige Schattirungen zuläßt, welche ein Wort, einen Gedanken, ein Bild nachdrücklicher hervorheben und so der Lyrik zu Statten kommen. Man vergleiche Wendungen wie diese: „Es ging ein Knab spazieren — spazieren wohl in den Wald" oder: „O du Deutschland, ich muß marschieren, o du Deutschland, ich muß fort" oder (in der Ballade Ulrich und Annchen): „Weinst du um deines Vaters Gut, oder bin ich dir nicht gut genug? — Ich wein' nicht um meines Vaters Gut ꝛc." Welche Innigkeit und Heiterkeit gewinnt diese extensive Repetition im Hildebrandsliede, nachdem der Sohn seinen Namen und Stand dem Vater entdeckt hat:

Meine Mutter heißt Frau Ute,
Ein' gewaltge Herzogin,
Und Hildebrand der Alte
Der liebste Vater mein.

Darauf antwortet der Alte

Heißt deine Mutter Frau Ute,
Ein' gewaltige Herzogin,
Bin ich Hildebrand der Alte,
Der liebste Vater dein!

Dieses Hildebrandslied ist eines der allermerkwürdigsten des deutschen Volksliederschatzes, denn es reicht in die altheidnische Zeit unseres Volkes, in jene Epoche zurück, die unmittelbar auf die Völkerwanderung folgte, und in welcher die ganze reiche Heldensage sich

bildete, deren Rhapsodien in unserem Nibelungenliede dann später, nämlich im 12. Jahrhundert, einen so großartigen epischen Zusammenschluß fanden. Leider ist das alte durch einen Zufall uns erhaltene Lied nur Bruchstück, der Schluß fehlt, aber auch als Fragment bleibt es ein unschätzbares Dokument unserer ältesten Literatur. Zwei Mönche des Klosters Fulda hatten zum Zeitvertreib und wohl in gemüthlicher Erinnerung an ihr früheres Weltleben, an jene Zeiten, wo sie vielleicht als Kriegsleute das Lied selber gesungen hatten, die erste und letzte weißgelassene Seite einer Pergamenthandschrift des Buches Sirach mit dem Hildebrandsliede beschrieben, und dieser Band (der Landesbibliothek des Kasseler Museums gehörig) ist der Gegenwart erhalten worden. Die Mönche schrieben zu Anfange des 9. Jahrhunderts, das Lied war damals schon längst im Munde des Volkes.

In unserem National-Epos: „der Nibelungen Noth“ sind vier Sagenkreise in einander geflossen: der niederrheinische, dessen Mittelpunkt Held Siegfried aus Xanten am Niederrhein; der burgundische mit dem Königs- und Heldengeschlecht, das in Worms seinen Sitz hatte, durch Kriemhilde an Etzels Hof geladen wurde und dort den blutig schrecklichen Untergang fand; der ostgothische, dessen Mittelpunkt Held Dietrich, der zu Bern, d. h. Verona, seinen Sitz hatte, und dessen Dienstmann und Waffenmeister der alte Hildebrand aus dem Geschlecht der Wölfinge war; endlich der ungarische des Hunnenkönigs Etzel (Attila). Das Hildebrandslied ist aus dem dritten der genannten Kreise, des Ostgothen-Königs Theodorich (Dietrich) von Verona. Diesen läßt die Sage ganz im Widerspruch mit der Geschichte vor Odoaker fliehen und dreißig Jahre lang an Etzels Hof verweilen. Mit ihm kehrt sein alter Waffenmeister Hildebrand in die Heimath zurück. Er hatte bei seinem Auszuge sein junges Weib Uta und ein unmündiges Söhnchen, Hadubrand, zurückgelassen. Ha-

dubrand war nun aber zu einem starken kampfesmuthigen Helden herangewachsen, der mit seinen Mannen dem mit Kriegsgefolge heranziehenden Vater sich entgegenwarf in der Meinung, es seien hunnische Heerhaufen, die in seines Vaters Reich einbrechen wollten. Obwohl der alte Vater seinen Namen nennt, glaubt's ihm der Sohn doch nicht, denn Seefahrer, die über den Wendelsee (das Mittelländische Meer) gekommen waren, hatten ihm erzählt, Hildebrand sei längst gestorben. Der Heldengreis bietet Alles auf, den ungestümen kampflustigen Sohn zu besänftigen; er windet sich den kostbarsten und geschätztesten Schmuck des deutschen Kriegers, die goldenen Armringe, ab und reicht sie huldigend dem Sohne. Dieser aber antwortet trotzig: Mit dem Speer soll man die Gabe empfangen — Schärfe wider Schärfe. Du, alter Hunne, willst mich verlocken. „Weh nun, waltender Gott, das Wehgeschick erfüllt sich!" ruft schmerzvoll Hildebrand. „Sechzig Sommer und Winter bin ich fern von der Heimath umhergezogen, und nun soll mich mit dem Schwerte das eigene Kind erschlagen, oder ich soll's mit der Waffe treffen und sein Tödter werden! Aber der Feigste der Ostleute (der Ostgothen) wäre der, der jetzt den Kampf dir weigerte, da dich so sehr danach gelüstet. So entscheide denn die Schlacht, wer von uns heute die Harnische soll räumen!" Da ließen sie zum Ersten die Eschenlanzen schmettern „in scharfen Schauern, daß es in den Schilden stand," dann schritten gegeneinander die Schildzerspalter, hieben grimmig in die hellen Schilde, bis von den Schwertstreichen zerschellt „die Linden nicht mehr langten," d. h. das Holz in Stücke fiel ....

Hier bricht das Lied ab. Es hat noch keine Endreime, die erst in der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts beliebt wurden; ohne allen Redeschmuck, starr und streng, aber auch hoch und hehr wie eine Reihe felsiger Alpengipfel stehen die Zeilen neben einander, nur durch den Buchstabenreim (die Alliteration) verknüpft.

Ik gihôrta dhat seggen
dhat sih urbettun
aenôn muettin
Hiltibraht enti Hadubrant
untar herjun tuêm.

Ich hörte sagen, daß sich heischten zum Kampf
Hildebrand und Hadubrand unter Heeren zweien
Des Vaters und des Sohnes ꝛc.

so beginnt das in niedersächsischer Sprache geschriebene Lied, das sich durch alle Wechselfälle der deutschen Geschichte, mit der Sprache sich fortbildend, noch sieben Jahrhunderte hindurch im Munde des Volkes erhielt und die letzte Fassung am Ende des 15. Jahrhunderts durch Kaspar von der Roen, einen Volksdichter, erhielt. Daneben sind noch mehrere Varianten des Volksliedes uns erhalten worden, und aus diesen erfahren wir denn, daß der Vater den Sohn besiegte und beide nun vereint und fröhlich zur alten Mutter Ute heimkehrten. Das gewaltige himmelan strebende Urgebirge ist in diesen jüngsten Liedern verschwunden, zu einem Mittelgebirge herabgesunken, auf welchem ein idyllisches Familienleben sich häuslich eingerichtet hat. — Wie im Laufe der vielen Jahrhunderte das Volk sanfter und bürgerlicher geworden ist, die wilde Größe jener Völkerkämpfe und die heroische Kraft jener Völkerfürsten weit in grauer Ferne liegt: so sind auch seine Lieder innerlich zahmer geworden, obwohl sie in der Darstellung sich mehr erhitzen und das Spannende und Aufregende suchen. Der Zweikampf zwischen Vater und Sohn, fast an's Burleske streifend, endigt mit einer gemüthlichen Familienscene. Im alten Liede erzählt der Vater dem Sohne, den zu schonen er Alles aufbietet, seine Schicksale und geräth erst dann in Zorn, da der Sohn ihm nicht glauben will; dieß ist jedenfalls das Natürlichere. Im neueren Liede will der junge Hildebrand seinen Namen nicht nennen und gibt sich erst zu erkennen, da er vom Vater im Ringkampf zu Boden geworfen

ist. Man begreift nicht, warum auch der Alte so launisch und eigensinnig sein kann, seinen Namen zu verschweigen. Und doch ist's ein echt heroischer Zug, daß der Vater erst die Tapferkeit des Sohnes erproben will, daß die zwei Helden sich vor allen Dingen erst mit einander schlagen und nach erprobter Kraft dann um so mehr sich lieben. Da ferner die alten Heldensagen in Form der Ballade, welche nicht allein die That, sondern zugleich die Gemüthserregung darstellen will, zur Darstellung kommen, so schlagen die Kämpfer auch mit witziger kecker Rede auf einander, und der Dialog wird viel breiter; die alte epische Ruhe und Einfachheit, die mehr die That als das Wort reden läßt, ist dahin, aber trotz alledem ist noch so viel Frische und Naivetät der Darstellung geblieben, die germanische Kampfeslust spricht noch so stark aus dem Dialog, und im Gegensatz dazu tritt die Liebe zwischen Vater und Sohn wieder so innig und freudig hervor — daß auch die letzten Gestalten des Liedes nicht ohne große poetische Schönheiten sind.

Ich theile es nach der im 1. Bande des deutschen Museums 1776 abgedruckten Fassung mit, welche an das von Jos. Bergmann herausgegebene Frankfurter Liederbuch vom Jahre 1582 sich anschließt.

Volkslied von Hildebrand.

1. „Ich will zu Land ausreiten,"
Sprach sich Meister Hildebrand;
„Wer thut den Weg mir weisen
Gen Bern wohl in die Land?
Sie sind mir unkund gewesen
Gar manchen lieben Tag,
In zweiunddreißig Jahren
Frau Uten ich nicht gesach."

2. „Willtu zu Land ausreiten,“
Sprach sich Herzog Amelung,
„Was begegnet dir auf der Heiden?
Ein stolzer Degen jung.
Was begegnet dir in der Marke?
Der junge Hildebrand
Ja rittest du selbzwölfte,
Von ihm würd'st angerannt.“

3. „Kennet er mich denn an
In seinem Uebermuth,
Zerhau' ich seinen grünen Schild,
Das thu' ihm nimmer gut.
Zerhau' ihm seine Bande
Mit einem Schriemenschlag,
Um daß er einen ganzen Tag
Seiner Mutter zu klagen hab'.“

4. „Und das solltu nicht thun,“
Sprach sich von Bern Herr Dieterich;
„Der junge Hildebrand
Ist mir von Herzen lieb.
Sollt freundlich ihm zusprechen,
Wohl durch den Willen mein,
Daß er dich lasse reiten,
So lieb ich ihm mag sein.“

5. Da er zum Rosengarten ausreit'
Wohl in die Berner Mark,
Da kam er in große Arbeit;
Von einem Helden stark,

Von einem Helden junge
Ward er da angerannt.
„Nun sag' du mir, viel Alter!
Was such'st in Vaters Land?

6. „Du führst einen Harnisch lauter und rein,
Recht wie ein Königskind,
Du machst mich jungen Helden
Mit sehenden Augen blind.
Du sollt'st daheime bleiben
Und ha'n gut Hausgemach
Bei einer heißen Gluthe."
Der Alte lacht' und sprach:

7. „Sollt' ich daheime bleiben
Und haben gut Hausgemach?
Ist mir doch all' mein Tage
Zu reisen aufgesatzt,
Zu reisen und zu fechten
Bis auf meine Hinnefahrt;
Das sag' ich dir, viel Junger,
Darauf grauet mir der Bart."

8. „Dein'n Bart will ich dir ausraufen,
Das sag' ich dir, alter Mann,
Daß dir dein rosenfarben Blut
Soll über die Wangen gahn.
Dein'n Harnisch und dein'n grünen Schild
Mußt du mir hier aufgeben;
Dazu auch mein Gefangner sein,
Willtu behalten dein Leben!"

9. „Mein Harnisch und mein grüner Schild
Die ha'n mich oft ernährt,
Ich traue Christ vom Himmel wohl,
Ich will mich deiner erwehren."
Sie ließen von den Worten
Und zogen zwei scharfe Schwerdt,
Was die zwei Helden begehrten,
Deß wurden sie gewährt.

10. Ich weiß nicht, wie der Junge
Dem Alten gab 'nen Schlag,
Daß sich der alte Hildebrand
Von Herzen sehr erschrak.
Er sprang hinter sich zurücke
Wohl etliche Klafter weit:
„Nun sag' du mir, viel Junger,
Den Streich lehrte dich ein Weib!"

11. „Soll' ich von Weibern lernen,
Das wär' mir immer Schand!
Ich hab' viel Ritter und Grafen
In meines Vaters Land;
Auch sind viel Ritter und Grafen
An meines Vaters Hof,
Und was ich nicht gelernet hab',
Das lern' ich aber noch."

12. Er*) nahm ihn in der Mitte,
Da er am schwächsten was,
Und schwang ihn so zurücke,
Wohl in das grüne Gras.

*) Der Alte.

„Nun sage du mir, viel Junger,
Dein Beichtvater will ich sein,
Bistu ein junger Wolfinger,
Von mir sollst du genesen sein!“ *)

13. „Wer sich an alte Kessel reibt,
Empfahet gerne Rahm;
Also geschieht dir Jungem
Von mir viel altem Mann.
Dein'n Geist mußt hier aufgeben,
Auf dieser Heiden grün,
Das sag' ich dir gar eben,
Du junger Helde kühn!“

14. „Du sagst mir viel von Wolfen,
Die laufen in das Holz,
Ich bin ein edler Degen
Aus Griechenlande stolz.
Meine Mutter heißt Frau Ute,
Eine gewalt'ge Herzogin,
Und Hildebrand der Alte,
Der liebste Vater mein!“

15. „Heißt deine Mutter Frau Ute,
Eine gewalt'ge Herzogin,
Bin ich Hildebrand der Alte,
Der liebste Vater dein.“
Er schloß auf seinen grünen Helm
Und küßt ihn auf den Mund:
„Nun muß es Gott gelobet sein,
Wir sind noch beid' gesund.“

*) Errettet, befreiet sein.

16. „Ach Vater, liebster Vater,
Die Wunden, die ich Euch 'schlagen,
Die wollt' ich dreimal lieber
In meinem Haupte tragen."
„Nun schweig, mein lieber Sohne,
Der Wunden wird wohl Rath;
Nun muß es Gott gelobet sein,
Der uns zusammen 'fügt hat!"
17. Das währte von der None*)
Bis zu der Vesperzeit;
Allda der junge Hildebrand
Gen Berne daher reit'.
Was führt er auf sein'm Helme?
Von Gold ein Kreuzelein.
Was führt er auf seiner Seiten?
Den liebsten Vater sein.
18. Er führt ihn in seiner Mutter Haus,
Setzt ihn oben an den Tisch,
Und bot ihm Essen und Trinken,
Das däucht seiner Mutter unbillig.
„Ach, Sohne, liebster Sohne mein,
Der Ehren ist zu viel,
Daß du ein'n gefangenen Mann
Setzest oben an den Tisch."
19. „Nun schweiget, liebste Mutter,
Und hört, was ich euch thu' sagen,
Er hätte mich auf der Heiden,
Schier gar zu Tod geschlagen;

*) None = die neunte Stunde nach Sonnenaufgang, 3 Uhr Nachmittags.

Nun hört mich, liebste Mutter,
Kein Gefang'ner soll er sein,
's ist Hildebrand, der Alte,
Der liebste Vater mein."

20. „Ach Mutter, liebste Mutter,
Nun bietet ihm Zucht und Ehr'!"
Da hub sie an zu schenken
Und trug's ihm selber her.
Was hatt' er in seinem Munde?
Von Gold ein Ringelein,
Das ließ er in den Becher fallen,
Der lieben Frauen sein.

Während durch stereotype Formen und Wendungen, mit denen das Volk einmal vertraut geworden ist, das Behalten der Lieder im Gedächtnisse nicht wenig erleichtert wird, bleibt das Volkslied andererseits höchst locker und dehnbar in seinem Gefüge. Da es sein Leben nur in mündlicher Fortpflanzung des singenden, — nicht des lesenden und schreibenden — Volkes hat, so ist es leicht erklärlich, daß die Sänger, wenn ihnen das Gedächtniß untreu wird, auf gut oder schlecht Glück einfügen, weglassen oder zusetzen, wie es ihnen gut dünkt. Wandert ein Lied von Nord nach Süd oder umgekehrt, aus der Ebene in's Gebirge oder von diesem an den Meeresstrand: so erhält es gar bald eine der Gegend entsprechende Färbung, ganz so wie die Sage und das Mährchen. Und wie zwei Sagenstoffe, wenn sie ihre festen Umrisse verlieren, leicht in einander übergehen, eine neue Sage und ein neues Mährchen bilden, so geschieht es auch mit den Balladen- und Liederstoffen. Daher die vielen Varianten, die vielen Verdunkelungen und Verstümmelungen. Der Meister-

sänger und Kunstdichter betrachten ihre Gedichte wie Meisterstücke, die sie sorgfältig aufbewahren, von vornherein aufschreiben oder drucken lassen. Sind ihre poetischen Schöpfungen von größerem Umfange, so bedarf es um so mehr der schriftlichen Aufzeichnung, damit dem Verfasser die Uebersicht über die Theile nicht fehle und die nöthige Ausfeilung und Glättung eintreten könne. Um solche Abrundung ist aber das Volkslied durchaus nicht besorgt; seine Urheber machen keinen Anspruch darauf als auf ihr Werk, und wenn sie auch nach einem von Meistersängern ausgegangenen Gebrauche im letzten Verse des Liedes ihren Namen nennen, so geht derselbe doch gar bald verloren. Wird doch erst dadurch ihr Werk werthvoll, daß es nicht bloß in den Mund des Volkes übergeht, sondern auch productiv von dem Volke ergriffen, von ihm fortgebildet, gestaltet und umgestaltet wird.

An den kurzen kecken vierzeiligen Liedchen der Bauern und Hirten der süddeutschen und österreichischen Alpen — G'sätzle, G'stanzle, Schnadahüpfel genannt — können wir heutzutage fast noch allein das frische Leben des Volksliedes, wie es im Momente hervorbricht und lebendig fortgeleitet wird, beobachten. Diese Liedchen werden zum Tanze gesungen, und der Tanz selber ist voll lebendiger Mimik und dramatisch lebendig. Eins lautet:

Daß 's im Wald finster ist,
Das macht das Holz;
Daß mein Schatz sauber ist,
Das macht mich stolz.
Daß 's im Wald finster ist,
Das machen die Baum,
Daß mich mein Schatz nicht mag,
Das glaub' ich kaum.

Ein anderes variirt:

Daß 's im Wald finster ist,
Das machen die Birken,
Daß mich mein Schatz nicht mag,
Das kann ich merken.
Daß 's im Wald finster ist,
Das machen die Aest,
Daß mich mein Schatz nicht mag,
Das glaub' ich fest.

In diesem Umbildungs- und Fortbildungsprozesse geht freilich oft genug die ursprünglich reinere und rundere Form verloren oder wird doch in den Varianten so verdunkelt, daß sie unkenntlich wird. Zu einem Motiv gesellt sich ein zweites, das nicht selten die Kraft des ersten abschwächt, die ästhetische Harmonie stört. Aber selbst wo sich etwas Fremdartiges eindrängt, ist dieses doch an sich poetisch und hat sich nur vorgedrängt, weil es im Sinne des Sängers so lebhaft sich zu behaupten, mit seiner Stimmung sich zu associiren vermochte.

Leicht und schlank, voll Anmuth und Herzensfrische, romantisch, schwungvoll und doch so kindlich einfach und unschuldig ist das bekannte Sehnsuchtsliedchen, das zu den schönsten Perlen unseres Volksliederschatzes gehört:

1.

Wenn ich ein Vöglein wär'!

Wenn ich ein Vöglein wär'
Und auch zwei Flügel hätt',
Flög' ich zu dir.
Weil's aber nicht kann sein :|:
Bleib' ich allhier.

Bin ich gleich weit von dir,
Bin ich doch im Schlaf bei dir,
Und red' mit dir;
Wenn ich erwachen thu' :|:
Bin ich allein.

Es vergeht keine Stund' in der Nacht,
Da nicht mein Herz erwacht
Und an dich gedenkt,
Daß du mir viel tausend Mal :|:
Dein Herz geschenkt.

Dieses Lied klingt wieder an in einem thüringischen Volksliedchen, das aber doch wieder ganz selbständig dasteht, seinen eigenen (ernsteren und schwermüthigeren) Ton hat, denn es ist von hoffnungsloser Liebe gesungen. Mit dem Bilde des Vergißmeinnicht wird begonnen, aber die Hoffnung auf den Besitz seiner Geliebten ist beim Sänger schon so gesunken, daß sich alsbald das Bild der welkenden Blume hervordrängt, welche auch gleich der Hoffnung sterben muß. Im Gefühl der Gefahren und Hindernisse, welche sich der Vereinigung entgegenstellen, wünscht sich das Herz Flügel, um über alle Hindernisse hinwegfliegen zu können; zugleich muß sich aber auch hier an die heitere Vorstellung des Vögeleins die trübere der Raubvögel und des feindlichen Jägergeschosses legen. Der Gedanke an den Tod ist dem unglücklich Liebenden vertraut, aber er wird zur süßen Labung durch die Vorstellung, daß eine Wiedervereinigung voranging, und so rundet sich das Liedchen idyllisch anmuthig ab im Bilde des muthvoll ausgeflogenen, im Schoße der Geliebten sterbenden Vögleins. Es lautet:

2.

Blau ist das Blümelein,
Heißet Vergißnichtmein,
Leg' es an's Herze dein,
Und denk' an mich!

Stirbt Blum' und Hoffnung gleich,
Sind wir an Liebe reich,
Denn die stirbt nie bei mir,
Das glaube mir!

Wär' ich ein Vögelein,
Würd' ich bald bei dir sein,
Fürcht' Falk und Habicht nicht,
Flög' rasch zu dir!

Schöß' mich ein Jäger todt,
Sänk' ich in deinen Schoß,
Sähst du mich freundlich an,
Gern stürb' ich dann.

In einem Volksliede aus dem „Kuhländchen" — Grenzstrich zwischen östereichisch Schlesien und Mähren — werden die Motive jener beiden Liedchen combinirt, es wird mit dem Vöglein begonnen und mit dem Vergißmeinnicht geschlossen, in die Mitte kommt aber ein neues, das mit ihnen wenig zu thun hat.

3.

Wenn ich ein Waldvöglein wär',
Wollt' ich fliegen über Meer,
Schönster Tausendschatz zu dir!
Aber du bist gar weit von mir,
Und ich von dir!

Schönster Schatz, das weißt du wohl,
Daß ich dich nicht lieben soll,
Weil es alle Leut' verdrießt;
Weil es alle Leut' verdrießt,
Darum lieb' ich dich.

Unten in dem Gärtelein
Wächst ein schönes Blümelein,
Blümelein Vergißnichtmein;
Ich vergesse nimmer dein,
Vergiß nicht mein!

Da sind die Motive bereits gehäuft und äußerlich verbunden — man meint in der ersten Strophe, es sei die räumliche Entfernung, welche diese Sehnsucht im Liede zum Ausdruck bringt, erfährt aber in der zweiten Strophe, daß „es alle Leut' verdrießt," die Hindernisse also daheim sind, und merkt, daß hier ein anderes Lied sich eindrängt, wie denn auch in einer Version noch folgende Strophe erscheint:

Wenn schon die Eltern dein,
Meine Freund' entgegen sein,
Laß ich nicht ab,
Bis uns der bittre Tod
Legt' in das Grab.

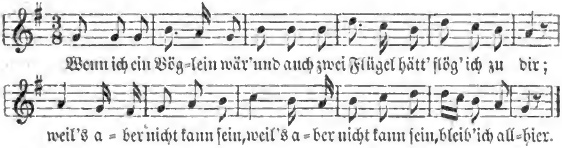
Es zeigt sich, daß wohl die Form des ursprünglichen Sehnsuchtsliedes geblieben, der Inhalt aber ein ganz anderer geworden ist und zur ersten Strophe nicht mehr paßt. Den zarten Duft und die Innigkeit des ersten der drei mitgetheilten Liedchen hat das dritte nicht mehr und das zweite nicht mehr ganz; nur im ersten tritt das Gefühl voll und abgerundet hervor, weil das Motiv des Getrenntseins ganz die Seele füllt.

Mit den Umbildungen und Veränderungen des Textes sind auch neue Melodieen dazu entstanden, und das Volkslied, so fest und scharf es seine Melodieen ausprägt, kennt doch auch hier die Uebergänge und Variationen. So hat 3 eine besondere Melodie (aus Schlesien — vgl. L. Erk, deutscher Liederhort) gefunden, die wie eine
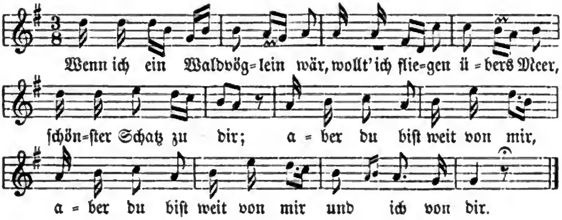
lustige frohmuthige Variation*) auf das einfachere Thema von 1 klingt, welche bekannte Melodie die innige Sehnsucht doch auch so leicht und hell, so kindlich froh ausspricht, daß wir jene frische Kraft und unerschütterliche Gesundheit des deutschen Volkes erkennen, welche Tiefe des Gefühles, wahre Empfindung und seelenvolle Innigkeit mit einer so entschiedenen Lebenslust und Lebensheiterkeit vereint, daß fast alle seine Lieder den aufgeschlossenen Durdreiklang haben, gemüthlich wie ein Ländler nicht bloß zu singen, sondern auch zu tanzen, oder wie ein unternehmungslustiger Marsch auch zu marschieren sind, wenn man das Tempo schneller nehmen wollte. Ursprünglich waren ja alle Lieder des Volkes mit Tänzen und Aufzügen, mit körperlicher Bewegung und Mimik verbunden, und zwar zur Erhöhung der Fest-

*) Zur Vergleichung stelle ich hier die beiden Melodieen nebeneinander:

A.



B.



freude. Wenn und wo das Volk singt, da will es sich auch freuen, und so singt es nicht bloß Sehnsuchtslieder, sondern selbst die schaurigsten Balladen mit den heitersten Melodieen.

Das singende und am liebsten in Gesellschaft singende Volk freuet sich der poetischen Bilder, die ihm seine Lieder bieten, und der Gefühle und Erinnerungen, die sie anregen, gleichviel ob sie regelrecht zusammengestellt sind oder nicht. Dem Einen sagt dieser Zug, dieses Bild, diese Wendung besonders zu, dem Anderen jene — poetischen Ton und Klang müssen alle haben und lebendig aus dem Leben heraus dargestellt sein. Natürlich müssen sich noch viel mehr als in den Liebesliedern in den Balladen, welche Sagen- und Mährchenstoffe enthalten und mythologische Motive haben, Verdunkelungen und Verstümmelungen finden, da sich mit der fortschreitenden Cultur im Volke selber das Interesse und das Verständniß verliert. Dennoch erhalten sich auch solche Lieder sehr lange im Munde des singenden Volkes, das über die Entstehung und Komposition derselben durchaus nicht reflectirt. So wurde bis auf die neueste Zeit in der Grafschaft Mark (Westfalen) die Ballade von der Jungfrau Linnich gesungen:

Als Jungfrau Linnich noch ein klein Mädchen war,
Da starb ihr Vater und Mutter ab.

Jungfrau Linnich wuchs auf und groß sie ward,
Sie freit einen Ritter aus Engelland.

Sie ging wohl in ihr Schlafkämmerlein
Und strählt das Haar und ziert den Leib.

Sie streckt den Arm zum Fenster hinaus:
„Stolz Ritter, komm, hol' deine Braut!"

Sie schwang sich auf sein Roß behend
Und schlug um ihn die weißen Händ'.

Sie ritten fort drei Tag und Nacht,
Eh' sie an Essen und Trinken gedacht.

„Ach Reiter, lieber Reiter mein,
Wo nimmst du Speise her und Wein?“

„„Dort hinten steht ein Lindenbaum,
Dort an dem grünen Waldessaum.

Willst du umklimmen den hohen Baum?
Oder willst du schwimmen durch Meeresschaum?

Oder willst du küssen das blanke Schwert,
Daß dir dein Haupt vom Rumpfe fährt?““

„Ich kann nicht klimmen den hohen Baum,
Ich kann nicht schwimmen durch Meeresschaum.

So muß ich küssen das blanke Schwert,
Wenn gleich mein Haupt vom Rumpfe fährt.“

„„Nun zieh' denn aus dein Seidenkleid,
Nimm ab dein golden Halsgeschmeid.““

Der Jungfrau spritzte das Blut so roth,
Die schöne Linnich, die war todt.

Man sieht es dem Versbau, der schroffen Kürze und springenden Erzählung des Liedes gleich an, daß es mit den dänischen und schwedischen Balladen verwandt ist, die mit Vorliebe solche Stoffe behandeln. Es werden nur die Hauptzüge der Geschichte mitgetheilt, die Mittelglieder bleiben weg. Was bewog den Ritter zu einer so grausamen That, was hatte ihm die Jungfrau gethan, die er entführte? Das Lied sagt's uns nicht. Aber wir erfahren's durch ähnliche deutsche Balladen und — durch schottische Sagen und Liederverse. Die Sage vom Blaubart, der sich Jungfrauen raubt, um sie zu schlachten, ist, obwohl auf französischem Boden gewachsen, in Deutschland, Britannien und Skandinavien weit verbreitet und in Balladen ausgeprägt worden. In Deutschland und den Niederlanden, auch in der Schweiz finden wir Balladen vom Ulinger, von Ulrich und

Aennchen, die alle in ähnlicher Weise wie die „Jungfrau Linnich" die Geschichte mittheilen, wie ein Ritter die Jungfrau in den Wald lockt und dort hinterlistig tödtet. Jamieson erzählt in seinen „nordischen Alterthümern", daß er in Schottland diese Geschichte in prosaischer Form, aber mit Versen untermischt, als Knabe vielfach erzählen gehört habe, und zwar der Art, daß Ulrich die jüngste Schwester seiner Frau verführt und dann den Mord begangen habe, um Entdeckung zu verhüten — im Uebrigen sei die Ueberlieferung ganz der deutschen ähnlich gewesen. Wie es in der Sagenbildung überhaupt geschieht, mag auch hier ein wirklicher Vorfall mit mythischen Traditionen verschmolzen worden sein. Auch in unseren deutschen Mährchen lesen wir von Räubern, welche die Menschen, deren sie habhaft werden können, abschlachten und verspeisen. Das Alles sind Trümmer der Sage, die auch im „armen Heinrich" des ritterlichen Sängers Hartmann von Aue auf schöne und durchaus poetische Weise behandelt ist, wenn auch der Stoff für unseren jetzigen Geschmack und für unsere ganze sittliche Weltanschauung etwas Widerwärtiges hat. Die von Hartmann poetisch bearbeitete schwäbische Sage meldet von einem mit Glücksgütern reich gesegneten Ritter, Heinrich von Aue, der gleich Hiob in der Bibel gesund und stark, geliebt und geehrt und glücklich, plötzlich vom Aussatze befallen und nun von seinen Freunden und Angehörigen gemieden und im höchsten Grade unglücklich wird. Er reist zu einem Arzte nach Salerno, der verkündet ihm, daß allein das Blut einer reinen unschuldigen Jungfrau, die freiwillig sich ihm opfern würde, ihn von seiner Krankheit befreien könne. Man sieht, wie im Mittelalter die antike Anschauung von der versöhnenden und reinigenden Kraft des Blutes noch lebendig war, und da zu jener Zeit der Aussatz (bis in's 16. Jahrhundert hinein) öfters in furchtbarer Allgemeinheit herrschte und als ein Strafgericht Gottes angesehen wurde, so blieb auch die Idee von der Heil- und Versöhnungskraft

blutiger Opfer mit dieser Erscheinung verbunden, und Sagen vom Blaubart und anderen mit Aussatz behafteten Räubern, die sich Jungfrauen und Kinder raubten, um in deren Blute sich gesund zu baden, behielten großes Interesse.

In dem Liede von der Jungfrau Linnich tritt diese Idee ganz zurück, die Entführungsgeschichte und der Mord sind allein hervorgehoben, ebenso in einer von H. Pröhle aus dem Harz mitgetheilten Ballade, überschrieben „der Reiter und das Königstöchterlein", in der es, nachdem der Tod der Jungfrau gemeldet ist, zu unserer nicht geringen Ueberraschung heißt:

„Die Trommeln gingen so rührend,
Die Engländer mußten marschieren."

Es ist das vermuthlich eine Reminiscenz an den Ritter aus Engelland in der Jungfrau Linnich; da aber Niemand mehr die Beziehung kennt und daher auch nicht weiß, woher auf einmal die Engländer kommen, so erscheinen solche Strophen als barer Unsinn.

Anklänge an die alte Blaubartsage enthalten aber Strophen wie diese:

Er breitete seinen Mantelsack aus
Wohl in das Laub und grüne Gras,
Feinsliebchen, hier sollst du mich lausen,
Mein goldenes Haar zerkrausen.

— Die Jungfrau soll den Mann von allem Unreinen befreien. In einer der Versionen der Balladen vom Ulinger, welche Uhland mittheilt (Alte hoch- und niederd. Volksl. 74, B) heißt es:

Sie kamen zu einem Brunnen,
Der war mit Blut umrunnen;
Er schwinget sein Mantel in's grüne Gras
Und bat sie, daß sie zu ihm saß.

— Das ist gleichfalls ein Rest derselben Sage, die auf ein Abbaden des Aussatzes hindeutet. Deßgleichen die Bluttanne sammt den eilf Jungfrauen, die daran hängen.

Wir theilen die Ballade in neuhochdeutscher Fassung nach Scherer (die schönsten deutschen Volkslieder, 46) mit.

Ulrich und Aennchen*).

1. Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried,
Er sang ein schönes Tagelied,
Ein Lied von dreierlei Stimmen,
Daß Berg und Wald erklingen.
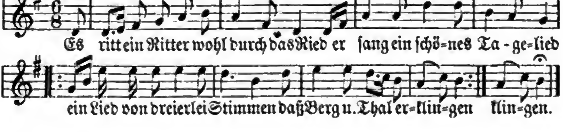
2. Das hört' des Königs Töchterlein,
Auf ihres Vaters Lustkämmerlein:
„Wer ist, der so wunderschön singet?
Mit dem will ich von hinnen!“

3. „Schöne Jungfrau, wollt ihr mit mir im Wald?
Ich will Euch lehren den Vogelsang,
Ein Lied von dreierlei Stimmen,
Der grüne Wald soll klingen!“

---

*) Die Melodie ist durchaus heiter bewegt, ein munteres Allegretto.

Ulrich und Aennchen.



4. Sie ging auf ihre Schlafkammer,
Und sucht' ihre Kleinod' zusammen;
Sie flocht ihr Härlein in Seiden,
Mit dem Ritter wollte sie reiten.

5. Er nahm die Jungfrau beim Gürtelschloß
Und schwang sie hinter sich auf sein Roß,
Er ritt gar eilend und balde
In einem stockfinsteren Walde.

6. Sie kamen zu einer Haselstaud',
Darauf da saß eine Turteltaub',
Die thät sich schmiegen und biegen:
„Schöne Jungfrau, laß dich nicht verführen!"

7. Sie ritten ein Stückchen weiter hin,
Sie kamen auf eine Wiese grün,
Zu einem kühlen Bronnen,
Mit Blut war er umronnen.

8. Er spreit' seinen Mantel in's grüne Gras,
Und bat sie, daß sie zu ihm saß;
Er legte sein Haupt in ihren Schoß,
Mit heißen Thränen sie ihn begoß.

9. Er schaut' ihr wohl unter die Augen:
„Feinsliebchen, was bist du so traurig?
Weinst du um deines Vaters Gut,
Oder bin ich dir nicht gut genug?"

10. „Ich wein' nicht um meines Vaters Gut,
Ich weine, daß ich sterben muß;
Dort oben in jener Tannen,
Seh' ich eilf Jungfräulein hangen."

11. „Weinst du um die elf Jungfräulein,
So sollst du bald die zwölfte sein.“
„Soll ich denn nun die zwölfte sein,
So wollt mir noch drei Schrei verleihn!“

12. Den ersten Schrei und den sie that,
Da rief sie Gott im Himmel an;
Den andern Schrei und den sie that,
Da rief sie ihren Vater an.

13. Den dritten Schrei und den sie that,
Da rief sie ihren jüngsten Bruder an:
„Ach, liebster Bruder, komm balde,
Hilf mir aus diesem Walde!“

14. Ihr Bruder saß beim kühlen Wein,
Der Schrei, der fuhr zum Fenster hinein:
„Ach hört, ihr Brüder alle,
Meine Schwester schreit im Walde.“

15. „Herr Ulrich, liebster Ulrich mein,
Wo hast du mein jüngstes Schwesterlein?“
„Dort oben auf jener Linden,
Schwarzbraune Seiden thut sie spinnen.“

16. „Warum sind deine Schuh so roth?
Sie sind gefärbt mit rothem Blut!“
„Was sollen meine Schuh nicht blutig sein?
Ich hab’ geschossen ein Täubelein!“

17. „Das Täubelein, das du geschossen hast,
Das hat meine Mutter zur Welt gebracht;
Sie hat’s erzogen mit Milch und Wein,
Es war mein jüngstes Schwesterlein!“

18. Der Bruder zog aus sein scharfes Schwert
Und hieb seines Schwagers Haupt zur Erd':
„Jetzt lieg' du hier und faule,
Kein Mensch wird um dich trauern."

19. Schön Aennchen kam in's kühle Grab,
Herr Ulrich kam auf's hohe Rad;
Um Aennchen klangen die Glocken fein,
Um Ulrich schrieen die Raben allein.

Das sind grelle, haarsträubende Scenen und Bilder, die in's Unschöne und Widerliche sich verirren — und doch, welche poetische Kraft, welche Gewalt des Wortes, welche kühne Koncentration des Dialogs bei aller Naivetät in der Erzählung hat sich trotz des verdunkelten und verworrenen Inhalts noch in der Ballade erhalten! Man darf nicht vergessen, daß das Volk stärkere Nerven hat als der Hoch- und Feingebildete, und daß es im Poetischen stärkerer Reizmittel bedarf. Es ist nicht genug, daß dem Ulrich das Haupt abgeschlagen wird, er muß dann auch noch auf's hohe Rad. In der schweizer Variante bindet Rudolph, Anneli's Bruder, den Räuber an den Schweif seines Pferdes. Solche poetische Züge, wie die drei Schreie, welche sich die Jungfrau vor ihrem Tode erbittet, athmen eine so riesige Naturkraft, daß sie ein Kunstpoet gar nicht hätte erfinden können. Aber selbst die Volkslieder der Romanen und Slaven müssen vor der Gewalt dieses germanischen Affektes die Segel streichen. In den skandinavischen, britischen und deutschen Balladen lebt noch viel von dem altheidnisch-germanischen Trotz, von jener finsteren Strenge und wilden Kühnheit, wie er in der nordischen Edda und in unserem Nibelungenliede einen so kräftigen, furchtbarschönen Ausdruck gefunden hat. Ich will hier nur an die eine Stelle in der Edda erinnern, wo Sigurd (Siegfried) im Bette an der Seite seiner Ge-

mahlin vom eigenen Schwager ermordet wird. Da heißt es von Gudruna, Sigurd's Frau:

Einen Seufzer hauchte
Die Königin aus,
Der König das Leben.
Da schlug sie die Hände
Gewaltig zusammen,
Daß mit den Hufen
Die Rosse stampften,
Im Hofe die Gänse
Laut kreischten auf!

In unserer Ballade ist selbst der Schrei personificirt; er fährt zum Fenster hinein, den Bruder zur Eile zu mahnen. Der freche Uebermuth des Räubers tritt scharf in der ersten boshaft-spöttischen Antwort, womit er das Aufhängen der Jungfrau bezeichnet, und in der anderen: „Ich habe geschossen ein Täubelein", womit er ihre Tödtung erklärt, hervor. Und wie ergreifend klingt dagegen in diesem kurzen, springenden Dialog des Bruders Erwiderung: „Das Täubelein, das du geschossen hast, das war mein jüngstes Schwesterlein, die Mutter hat's erzogen mit Milch und Wein." An solchen zarteren Bildern und höchst poetischen Wendungen fehlt es dem Liede überhaupt nicht. Die Verführungskunst und unwiderstehliche Anziehungskraft faßt es zusammen in dem: „wunderschönen Gesange" Ulrichs, und kein Dichter hätte einen prächtigeren, blühenderen Ausdruck für die Alles durchschütternde und bewegende Macht des Gesanges finden können, als es im Liede durch die einzige Zeile ausgedrückt ist: „Der grüne Wald soll klingen". Dann die warnende und weissagende Turteltaube, die auf einem Haselbusch sitzt, der überhaupt in unseren Mährchen und Sagen eine Rolle spielt — wie eindringlich und ergreifend ist diese Episode!

Welches tiefpoetische und dramatische Moment den „drei Schreien" inwohnt, zeigt am schlagendsten die Thatsache, daß sie auch der

Kinderwelt eindringlich geworden sind, daß ein Kinderspiel „Bertha im Wald" diese Ballade bis auf die neueste Zeit zur Aufführung brachte und hier und da noch bringt. Wie es in Tübingen von den Kindern gespielt wird, bezeichnet E. Meier in seinen „Kinderreimen und Kinderspielen aus Schwaben" (Nr. 439) also:

„Bertha läuft hin und her im Walde, zur Seite steht ein Räuber, und etwas entfernter ihr Vater, ihre Mutter und ihr Bruder. Sie spricht für sich: „Ich bin verirrt in diesem Walde. Wenn ich gedenke an die Schlösser und Paläste, so müßt' ich verzweifeln. Ich höre Fußtritte in diesem Wald. (Zu dem Räuber:) Weißt du nicht, wer in diesem Wald ist? Räuber: Nein! Bertha: Sieh, es steht mit blutigen Buchstaben an deiner Stirn geschrieben. Räuber: Besinne dich! Auf Tod oder Leben? Bertha: Auf Tod! Darf ich nicht noch drei Schreie thun? Räuber: Ja! Bertha (knieend):

Den ersten Schrei, den ich nur thu',
Den thu' ich meinem Vater zu:
Ach Vater, Vater, komm doch bald,
Denn ich muß sterben in dem Wald!

Den zweiten Schrei, den ich nur thu',
Den thu' ich meiner Mutter zu:
Ach Mutter, Mutter, komm doch bald,
Denn ich muß sterben in dem Wald!

Den dritten Schrei, den ich nur thu',
Den thu' ich meinem Bruder zu:
Ach Bruder Rudolf, komm doch bald,
Denn ich muß sterben in dem Wald!

Beim jedesmaligen Schrei kommt der Angeredete und knieet zu ihr hin; zuletzt ergreift sie der Räuber und ersticht sie."

Manche poetische Gedanken und Formen sind nicht bloß volks-

thümlich bei uns, sie sind völkerthümlich, auch bei anderen Nationen beliebt. In verschiedenen deutschen Volksliedern kommen die Verse vor, womit ein Lied aus dem Kuhländchen schließt:

Wenn gleich der Himmel papiern wär'
Und jedes Sternlein ein Schreiberl wär'
Und schriebe ein jedes mit sieben Händ',
So schrieben sie meiner Liebe kein End.

Dieselbe Wendung findet sich aber auch in slavischen und gräkoslavischen Liedern zum Ausdruck des starken Affekts. In einem serbischen Liede heißt es:

All' der Himmel, wenn's ein Blatt Papier wär',
All' der Wald, wenn's Rohrfedern wär'n,
All' das Meer, wenn's schwarze Dinte wäre,
Und wenn ich daran drei Jahre schriebe,
Nicht ausschreiben könnt' ich meine Schmerzen.

Hobhouse in seiner „Reise nach Albanien“ theilt ein neugriechisches Volkslied mit, worin derselbe Gedanke also gefaßt ist:

Wenn all' das Weltmeer Tinte wär',
Der Himmel all' Papier,
Wollt' ich beschreiben meinen Schmerz,
Nicht Genüge thät' es mir.

Wie so manche unserer deutschen Volksmährchen Weltmährchen sind, die sich in ähnlicher Weise fast bei allen Völkern der Erde wiederfinden, so ist auch der mythische Kern mancher deutschen Ballade in die Weltliteratur der Sage gefügt, weit über unseren Erdtheil hinausgehend. So ist die schöne Volksballade „die Königskinder“ nicht bloß in vielen Varianten in Deutschland und der Schweiz, sondern auch in Holland, Dänemark, Schweden zu finden und ein Bestandtheil des Liederschatzes der Völker, die das Lied als ihnen angehörig betrachten. Die Fassung ist bei allen im Wesentlichen so überein-

stimmend, daß wir einen ursprünglich gemeinsamen Quell annehmen müssen. Offenbar liegt die griechische Sage von Hero und Leander zu Grunde, aber auch diese weist uns weiter nach Osten, nämlich nach Indien, denn am Gestade des Chinnab im Pendschab (Fünfstromlande) erzählt man die gleiche Geschichte und zeigt das Grab der Liebenden Hir und Ránika. Mit dem Zug des auslöschenden Lichtes hat sich dann der Mythus vom Lebenslicht verschmolzen, so daß sich diese Schwimmersage zwar nicht, wie Rochholz vermuthet, „in eine Sage vom Lebenslicht" umstellt, wohl aber in dieselbe hineinspielt. Uebrigens ist leicht ersichtlich, wie sich die Thatsache, daß ein Jüngling zu seiner auf der anderen Seite des Wassers wohnenden Geliebten hinschwimmt, in den verschiedensten Gegenden und Ländern wiederholen kann. E. L. Rochholz theilt in seinen Sagen aus dem Aargau eine vom Schwimmer Willi von Meisterschwanden mit, einem Dorfe am Hallwylersee. Dort lebte ein reiches Mädchen, das alle Bewerber aus der eigenen Gemeinde abwies, aber einen schmucken Burschen aus dem jenseit des Sees gelegenen Beinwil begünstigte. Doch die Eifersucht und der Zorn Derer von Meisterschwanden machten jeden Besuch lebensgefährlich, und so entschloß sich Willi, in finsterer Nacht zu seiner Lisa hinüberzuschwimmen, welche in ihr Fenster nach getroffener Verabredung ein Licht stellte. Eines Abends, da sie Verwandte zu Besuch hatte, konnte sie nicht zeitig genug nachschauen, ob auch das Licht in der ausgehängten Laterne gut brennen möchte, und als sie endlich den Augenblick fand, um in ihr Kämmerlein zu huschen, fand sie das Licht erloschen. Sie wartete mit steigender Angst bis spät in die Nacht, und als dann ihr Geliebter nicht erschien, stürzte sie hinab an das steile Ufer, rief voll Verzweiflung seinen Namen, bis ihr die Stimme versagte. Am Morgen fand sie den an's Ufer gespülten Leichnam des Jünglings. Als man im Hause die Tochter vermißte, sandte man Boten überall hin, die sie endlich

sterbend auf den Leichnam des Jünglings gebeugt fanden. Ein aargauisches Volkslied „vom Anneli" bewahrt diese Sage in poetischer Form, gleicht aber in seiner Komposition ganz unseren deutschen Varianten. Am Zugersee ereignete sich gleichfalls ein Seitenstück zu Hero und Leander, doch ohne tragisch zu enden. Ein junger Immenseer schwamm einen ganzen Sommer lang zu seiner Liebsten nach Walchweil hinüber; die Entfernung betrug über eine halbe Stunde. (Der Kanton Schwyz von Gerold Meier v. Knonau.) Die ursprüngliche Fassung der Ballade weist aber nach Norden; in der plattdeutschen Mundart (vgl. Uhland Volksl. I, 91) ist das Lied am kernigsten und es wird auch noch in Westfalen, Mecklenburg ꝛc. gesungen. In diesen norddeutschen Liedern ist's eine falsche Nonne, welche die Kerzen auslöscht (— in Panzer's bairischen Sagen ist die Nonne selber die Geliebte), in der hochdeutschen von Simrock mitgetheilten Fassung schon zum „losen Nönnchen" verdünnt; in der schwedischen Ballade ist's „ein falscher Mensch!" Die schwedische Ballade schildert, wie der Jüngling mit den Wellen ringt, es ist ein sehr schöner Vers, der den deutschen Varianten fehlt — wie dann ein Edelknabe mit wohlgesetzten Worten die Meldung bringt: „Ich sah' ein edles Königskind versinken in blauer Fluth", und nun die Tochter ihre Mutter bittet, im Garten sich ergehen zu dürfen. Die deutsche Ballade ist hier viel kürzer, aber um so ergreifender führt sie uns den Schmerz der Jungfrau zu Herzen. Da ihr Geliebter nicht gekommen ist, mußte sie ja das Schreckliche ahnen; das deutsche Lied athmet hier ganz die gewitterschwüle Bangigkeit und ist in der pathologischen Schilderung, im Nerv der Ballade, bei Weitem mächtiger.

Es war am Sonntag Morgen,
Die Leut' waren alle so froh,
Bis auf die Königstochter,
Die Aeuglein saßen ihr zu.

Ach Mutter, liebe Mutter,
Mein Kopf thut mir so weh,
Könnt' ich nicht gehn spatzieren
Wohl an die grüne See?

Wie in der schwedischen Ballade will die Mutter die Tochter nicht allein gehen lassen, sie soll ihre jüngste Schwester, dann ihren jüngsten Bruder mitnehmen, das wird zurückgewiesen; doch in der deutschen Ballade ist dieser Dialog viel rührender durch das sich wiederholende: Ach Mutter, liebe Mutter — ach Tochter, liebe Tochter (im Niederdeutschen: Ach Mutter, sagte sie, Mutter! Ach Tochter, sagte sie, Tochter!) und jene breite Exposition, nach welcher die schwedische Ballade die Tochter auch noch vor den Vater hintreten läßt, der den jüngsten Bruder mitzunehmen räth, fällt weg. In der schwedischen Ballade haben die Fischer bereits in der Nacht den Leichnam gefunden, in der deutschen bittet die Jungfrau den Fischer in derselben herzlichen Weise „ach Fischer, lieber Fischer", sein Netz auszuwerfen, und poetisch unendlich wirksamer führt uns das deutsche Lied auch hier die Seelenangst der Königstochter und ihre Spannung auf den Augenblick des Wiedererblickens zu Gemüthe. Das schwedische Lied beschreibt noch lange die Kennzeichen des Königssohnes, das deutsche meldet einfach, aber um so ergreifender, nachdem der Leichnam gefunden ist:

Sie nahm ihn in ihre Arme,
Sie küßte seinen Mund.
„Ach Liebster, könntest du reden,
So wäre mein Herz gesund!"

Das ist Alles, was sie zu ihrem Geliebten spricht; keine Klage weiter. Sie nimmt ihr Goldkrönlein vom Haupt: Nimm hin, du armer Fischer, hab' deinen verdienten Lohn! und zieht ihren Gold-

ring vom Finger: Nimm hin, du armer Fischer, kauf' deinen Kindern Brod! Und nun hüllt sie sich in ihren Mantel und „springt wohl in die See." „Gut Nacht, mein Vater und Mutter, ihr seht mich nun nicht mehr!"

Die norddeutschen und skandinavischen Lieder endigen hier, die hochdeutschen Fassungen bringen in etwas sentimentaler Weise, aber doch nicht unschön und, wie wir später sehen werden, ganz dem Geiste und Gebrauche des deutschen Volksliedes angemessen, den Schlußvers:

Da hört man Glocken läuten,
Da hört man Jammer und Noth.
Da liegen zwei Königskinder,
Sind alle beide todt.

Doch den schöneren Schluß hat die niederdeutsche Ballade:

Sie nahm in ihre weißen Arme
Den Königssohn, o weh!
Sie sprang mit ihm in die Wellen,
„O Vater und Mutter, ade!"

Den schönsten aber die schwedische:

Und grüßet mir Vater und Mutter,
Sie sollen verschmerzen den Harm;
Ich senke mich tief in den Meergrund
Und habe den Liebsten im Arm.

Unter den hochdeutschen Fassungen der Ballade gebe ich der in Kretschmer's Liedern (Heft I, S. 36) mitgetheilten, auch von Talvj aufgenommenen den Vorzug und stelle sie mit der schwedischen (nach R. Warrens: Schwedische Volksl. der Vorzeit ꝛc.) zusammen.

Die Königskinder*).

Deutsch.

1.

Es waren zwei Königskinder,
Die hatten einander so lieb,
Sie konnten beisammen nicht kommen,
Das Wasser war viel zu tief.

Schwedisch.
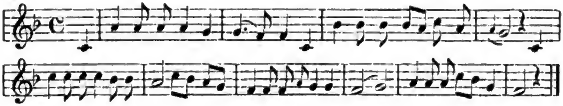
1.

Zwei edle Königskinder sein,
Die schwuren sich Lieb' und Treu',
Dort oben auf hohem Schlosse,
Auf Schlosses Zinnen frei.
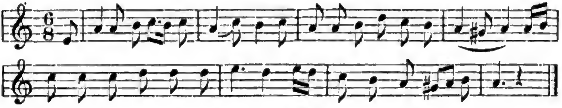
---

*) Von großem Interesse ist es, zu beobachten, wie dieß Lied in verschiedenen Gegenden Deutschlands zwei ganz verschiedene und selbständige Melodieen gefunden hat. Die Weise B aus der weichen Tonart ist vom Rhein; als Parallele fügen wir unter C die schwedische Weise (aus der Warrens'schen Ausgabe der schwed. Lieder der Vorzeit) hinzu.
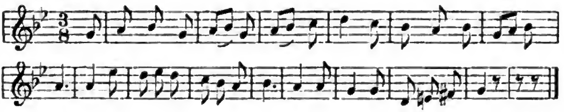
A.



B.



C.



Deutsch.

2.

„Lieb' Herze, kannst du nicht schwimmen?
Lieb' Herze, so schwimm zu mir!
Drei Kerzen will ich aufstecken,
Und die sollen leuchten dir!“

3.

Da saß eine falsche Nonne,
Die thät, als wenn sie schlief,
Sie thät die Kerzen auslöschen,
Der Jüngling ertrank so tief.

4.

Es war am Sonntag Morgen,
Die Leut' waren alle so froh;
Bis auf die Königstochter,
Die Aeuglein saßen ihr zu.

5.

„Ach Mutter, liebe Mutter,
Mein Kopf thut mir so weh,
Könnt' ich nicht gehn spatzieren
Wohl an die grüne*) See?“

6.

Ach Tochter, liebe Tochter,
Allein sollt du nicht gehn,
Weck' auf deine jüngste Schwester
Und die soll mit dir gehn.

Schwedisch.

2.

„Und sprich, wie soll ich kommen,
Heut Abend zu dir an die Pfort'?
Es rauschen wilde Fluthen
Zwischen uns beiden allfort!“

3.

„Und wohl, wohl magst du kommen
Heut Abend zu mir an die Pfort'.
Ich zünd' ein Licht in der Leuchte,
An jener Lilie dort!“

4.

Das hört' ein Mensch voll Arglist.
Er lauschte heimlich und sprach:
„Den Liebesbund will ich trennen,
So wahr ich leben mag!“

5.

Das war der edle Königssohn,
Er ging zum Meeresstrand,
Da sah er das Licht in der Leuchte,
Das in der Lilie brannt'.

6.

Er schwamm so lang' im Wogendrang',
Der edle Schwimmer gut,
Er konnte das Land nicht gewinnen,
Verirrt in der salzigen Fluth.

*) Die von Uhland aufgenommene niederdeutsche Fassung hat das schönere und entsprechendere Beiwort „ruskende“, die rauschende See.

Deutsch.	Schwedisch.
7.	7.
„Ach Mutter, liebe Mutter,	Arglistiger du, Schmach über dich,
Meine Schwester ist ein Kind,	Seist du in Ewigkeit verdammt!
Sie pflückt ja alle Blümlein,	Der das Licht auslöscht in der Leuchte,
Die an dem Strande sind.“	Das in der Lilie brannt'.
8.	8.
Ach Tochter, liebe Tochter,	Und trat herein ein Edelknab',
Allein sollt du nicht gehn.	Konnt' wohl seine Worte stellen:
Weck' auf deinen jüngsten Bruder	„Ich sah ein edles Königskind
Und der soll mit dir gehn.	Versinken in blauen Wellen!“
9.	9.
„Ach Mutter, liebe Mutter,	Da saßen gar schöne Jungfraun
Mein Bruder ist ein Kind,	Mit Scharlachen angethan,
Der schießt ja alle Vöglein,	Und auch das edle Königskind,
Die an dem Strande sind.“	Das hub zu weinen an.
10.	10.
Sie schwang sich um ihren Mantel	„Ach allerliebste Mutter,
Und ging wohl an den Strand,	Ach höre doch mein Flehn,
Sie ging so lange zu suchen,	Laß mich im Blumengarten
Bis sie den Fischer fand.	Ein Weilchen mich ergehn!“
11.	11.
„Ach Fischer, lieber Fischer,	„Wohl magst im Blumengarten
Willt du verdienen Lohn,	Ein Weilchen dich ergehn,
So greif mir aus den Wellen	Doch weck' dein jüngstes Schwesterlein
Einen reichen Königssohn!“	Und laß es mit dir gehn!“

Deutsch.

12.
Er warf sein Netz in's Wasser,
Die Lothe sanken zu Grund,
Er fischte und fischte so lange,
Bis er den Königssohn fand.

13.
Sie nahm ihn in ihre Arme,
Sie küßte seinen Mund.
„Ach, Liebster, könntest du reden,
So wäre mein Herz gesund!“

14.
Was nahm sie von ihrem Haupte?
Von Golde so schwer ihre Kron':
„Nimm hin, du armer Fischer,
Hab' dein verdientes Lohn!“

15.
Was zog sie von ihrem Finger?
Einen Ring von Golde roth:
„Nimm hin, du armer Fischer,
Kauf' deinen Kindern Brod!“

16.
Sie schwang sich um ihren Mantel,
Sie sprang wohl in die See:
„Gut Nacht, mein Vater und Mutter,
Ihr seht mich nun nicht mehr!“

Schwedisch.

12.
„Mein Schwesterlein ist so klein und
jung,
Kann wenig nur verstehn,
Es reißt die Rosen mit Wurzeln aus,
Die zwischen den Lilien stehn.“

13.
Das war das edle Königskind,
Ging vor ihren Vater zu stehen:
„Laß mich im Blumengarten
Ein Weilchen mich ergehn!“

14.
„Wohl magst im Blumengarten
Ein Weilchen dich ergehn.
Doch weck' dein jüngstes Brüderlein
Und laß es mit dir gehn!“

15.
„Mein Bruder ist so klein und jung,
Und spielt in kindischer Lust,
Er reißt die Rosen mit Wurzeln aus
Und steckt sie an die Brust!“

16.
Das war das edle Königskind,
Sie ging zum Meeresgestad',
Traf dort ihres Vaters Fischersleut',
Die fischten noch so spat.

Deutsch.	Schwedisch.
17.	17.
Da hört man Glocken läuten,	Und hört, ihr mein' Vaters Fischers-leut'!
Da hört man Jammer und Noth.	Gar kalt und naß seid ihr!
Da liegen zwei Königskinder,	Und saht ihr nicht ein Königskind
Sind alle beide todt.	In blauen Wogen hier?

Schwedisch.

18. Wir fischten hier alleweil in der Nacht
Am Strand mit unserm Kahn;
Wir fanden den edeln Königssohn,
Der auf den Wogen schwamm.

19. Er trug am Bein ein Knieband schön
Und Silberspangenschuh';
Gewißlich haben wir's gesehn,
Die Leiche lächelt' uns zu.

20. Sie nahm den Goldring von ihrer Hand,
Sie nahm die Kette schwer
Und gab sie den Fischersleuten hin,
Die fanden die Leich' im Meer.

21. „Und grüßt mir Vater und Mutter,
Sie sollen verwinden ihren Harm.
Ich sink' hinab in's Wellengrab
Und hab' meinen Liebsten im Arm.“

Der innige Zusammenhang zwischen den Liedern und Sagen der germanischen Stämme tritt überall zu Tage, wo man sich in ihre Volkspoesie vertieft. In Uhland's Sammlung alter hoch- und nieder-

deutscher Volkslieder steht ein in den letzten Jahren des dreißigjährigen Krieges viel gesungenes und seiner Zeit beim deutschen Volke sehr beliebtes und verbreitetes Volkslied: „Schloß in Oesterreich", das im Deutschen wie im Schwedischen fast gleichlautend ist:

Es liegt ein Schloß in Oesterreich,
Das ist ganz wohl erbauet,
Von Silber und von rothem Gold
Mit Marmorstein vermauert.

— so beginnt's hier und dort. Es ist einem fliegenden Blatte, das im Jahre 1647 gedruckt wurde, entnommen, aber wahrscheinlich nicht in Deutschland, sondern in Schweden entstanden, obwohl der Schluß des deutschen Liedes also lautet:

Wer ist, der uns dieß Liedlein sang?
So frei ist es gesungen;
Das haben gethan drei Jungfräulein
Zu Wien in Oesterreiche.

Für die Deutschen war natürlich das Ostreich des Liedes ihr Oesterreich mit der Hauptstadt Wien; die dänischen, schwedischen, norwegischen Balladen erzählen aber auch von einem Ostreich, wohin die Schiffer fahren, und „Schön Ellensborg" besucht ihren geliebten Ritter Peter auf seinem Schlosse in Ostreich. So mögen die schwedischen Soldaten jene Ballade wohl nach Deutschland gebracht haben; sie ist im Schwedischen am vollständigsten; aber entscheiden läßt sich darüber nichts Gewisses. So ist die herrliche Ballade der Schotten „Dein Schwert, wie ist's vom Blut so roth" nur die Variante einer von Skandinavien herübergewanderten und erst auf schottischem Boden zu einem so herrlichen poetischen Gewächs erblühet. Manches, was bei uns nur noch in der prosaischen Form des Mährchens existirt, ist

in Skandinavien und Großbritannien noch in der poetischen Form der Ballade und des Liedes lebendig. Ein altdeutsches Mährchen erzählt von der Harfe, die aus den Gebeinen eines unschuldig gemordeten Mädchens gezimmert und mit den Haaren der Jungfrau besaitet wurde, dann von selber ertönte und von dem Verbrechen sang, welches auf diese Weise enthüllt wurde; eine schottische Ballade, „die grausame Schwester“ berichtet, wie die ältere Schwester die jüngere, welche Braut ist, aus Eifersucht in den Fluß hinabstößt, der Müller findet die Leiche, die noch im Tode wunderschön ist, es kommt ein Harfner gezogen, der macht aus ihrem Brustbein eine Harfe und bezieht sie mit ihren goldenen Haaren, worauf er sie in des Königs Saal trägt. Da beginnt sie zu tönen und ihre letzten hinsterbenden Klänge rufen: „Weh, weh meiner Schwester, die mich verdarb!“ Dasselbe Motiv finden wir in schwedischen und faröischen Balladen.

In allen germanischen Sprachen erzählen Sagenlieder oder Mährchen von der Rückkehr der Braut oder des Bräutigams aus dem Grabe, und wie ein übermäßiger Schmerz der Hinterbliebenen die Ruhe des Todten stört. Bürger empfing den ersten Anreiz zu seiner „Lenore“ durch das Mährchen, welches ihm die Magd Christine im elterlichen Hause erzählte und worin der gestorbene Bräutigam, der die Braut auf's Pferd nimmt und zu seinem Grabe zurückreitet, die Worte spricht:

Der Mond, der scheint so helle,
Die Todten reiten schnelle —

und dann fragt: Graut Liebchen auch? In der Form, in welcher ich das Mährchen im elterlichen Hause erzählen hörte, antwortet die Braut:

Wovor soll mir's denn grauen?
Ich hab' ja mein Feinsliebchen bei mir!

Die schottische Ballade „Wilhelms Geist" hat den gleichen Inhalt; Gretchen folgt ihrem Wilhelm bis an's Grab und fragt: „Ist Raum noch, Wilhelm, dir zu Haupt oder Raum zu Füßen dir?" Kein Raum! so lautet die Antwort, weder zu Haupt, noch zu Füßen, noch an der Seite, mein Sarg ist eng und schmal! Da krähet der Hahn, der Tag bricht an, Wilhelms Geist ist verschwunden. „O bleib! mein einziger Treulieber, bleib!" ruft ihm Gretchen nach und sinkt entseelt an Wilhelms Grabe nieder. Die deutsche Ballade, welche in des Knaben Wunderhorn steht, beginnt:

Es stehn die Stern am Himmel,
Es scheint der Mond so hell,
Die Todten reiten schnell!

Eine holländische Sage*), in das Gebiet der Blaubart-Mährchen gehörig, erzählt von einem Schuhmacher, der hatte drei Töchter. Zu einer Stunde, da er ausgegangen war, kam ein Herr in einem prächtigen Wagen angefahren und nahm eine von den drei Jungfrauen mit sich, die nicht wieder zurückkehrte. Darauf holte er die zweite und ebenso die dritte. Unterwegs, als der Abend hereingebrochen war, fragte er sie:

„Der Mond scheint so helle,
meine Pferdchen laufen so schnelle,
süß Liebchen, reuet's dich auch nicht?"

*) Mitgetheilt von den Brüdern Grimm im III. Theil der Kinder- und Hausmährchen, S. 75.

2.

Nachdem ich in den vorhergegangenen Bemerkungen über das deutsche Volkslied das Volkslied, nämlich Entstehung, Wesen und Form desselben betont habe, also das, was es mehr oder weniger mit den Volksliedern aller Nationen gemein hat, möchte ich Ihnen nun noch an einigen charakteristischen Beispielen das deutsche Volkslied, sein eigenthümliches Wesen kennzeichnen und zwar besonders Das hervorheben, was es vor den Volksliedern anderer Nationen voraus hat, worin seine eigenthümliche Kraft beruhet.

Diese besondere Stärke — um es gleich von vornherein kurz zu sagen — ist das grundehrliche, biedere deutsche Herz mit seiner kindlichen Einfalt, tiefen Gemüthlichkeit und jener Frömmigkeit, die zugleich Humanität ist, die über die confessionellen und nationalen Gegensätze hinaus sich in den Aether des Reinmenschlichen erhebt. Dieses Gemüthsleben hat sich im deutschen Volksliede eine ebenso reiche und mannigfaltige, als tiefe und innige Lyrik geschaffen, die im Gesanges-Ton, im eigentlich Liedmäßigen, Musikalischen unübertroffen dasteht. Wie wir Deutsche unter allen Nationen das gemüthlichste Volk sind, das am meisten ein inneres Leben entwickelt hat, hegt und pflegt: so sind wir auch das musikalischste, gesangesfreudigste Volk, das am meisten mit dem Herzen singt. Und wie die Fremden kein entsprechendes Wort für unser deutsches „Gemüth" haben, so fehlt ihnen auch der entsprechende Ausdruck für unser deutsches „Lied".

Die Naturfrische und Naturfreudigkeit finden wir auch in der Volkspoesie anderer Nationen wieder, vorzüglich in den englischen Balladen und Liedern; aber die Herzensfreude, die Innigkeit des Naturgefühls ist doch nirgend so schön zu Tage gekommen wie in unseren Jägerliedern und auch in den Jägerballaden, in denen unter dem Bilde der Jagd die Liebesabenteuer zugleich verhüllt und angedeutet

werden. Ich erinnere an das bekannte: „Der Jäger in dem grünen Wald muß suchen seinen Aufenthalt", wo es in der zweiten Strophe heißt:

Mein Hündelein ist stets bei mir
In diesem grünen Laubrevier;
Mein Hündlein wacht, mein Herz das lacht,
Meine Augen leuchten hin und her —

oder an das frömmere Jägerlied: „Im Wald und auf der Heide, da such' ich meine Freude, ich bin ein Jägersmann!" Welcher frische Muth und welche Lebenslust und zugleich welche Innigkeit und Sinnigkeit spricht uns aus den Wander- und Abschiedsliedern, den Liebes- und Weinliedern an! Die Engländer und Schotten haben ihren Hans Gerstenkorn, der ihnen das werthe Bier liefert, mit vielem Humor besungen; die Franzosen haben geistreiche Lieder auf den edeln Rebensaft gedichtet, aber solche gemüthliche Weinlieder, wie unsere deutschen, in denen der fröhliche Zecher persönlich mit dem Weine verkehrt und seine ganze Zärtlichkeit ihm entgegenbringt, sind nur auf deutschem Boden erwachsen. Die älteren Zechlieder haben alle den besten Humor. Ich erinnere an das bekannte:

Den liebsten bulen, den ich han,
der leit beim wirt im keller,
er hat ein hölzens röcklein an
und heist der Muscateller;
er hat mich nechten trunken g'macht,
und frölich heut den ganzen tag;
gott geb' im heint ein gute nacht!

Von diesem bulen, den ich mein',
wil ich dir bald eins bringen,
es ist der allerbeste wein,
macht mich lustig zu singen;

frischt mir das blut, macht freien mut,
als durch sein' kraft und eigenschaft,
nu grüß dich gott, mein rebensaft! *)

Den alten Liebesliedern fehlt es nicht an Derbheit und Sinnlichkeit, aber diese ist kerngesund. Sie haben nicht den pikanten Witz der französischen Chansons, nicht die spielende Leichtigkeit und Abrundung der serbischen Frauenlieder, aber sie sind tiefer gefühlt als jene und athmen überall die deutsche Treuherzigkeit und Offenheit, die nicht besser scheinen will, als sie ist. Sie lehnen wohl an die vom Minnegesang der Ritter ausgebildeten Formen sich an, haben jedoch vielmehr Naturwahrheit, Kraft und eine viel größere Mannigfaltigkeit im Ton. Das Minnelied bewegte sich meistens nur in phantasierter Idealität und Ueberschwenglichkeit, es ging von einem Stande aus, zu dessen Berufspflichten es gleichsam gehörte, die Frauen zu besingen und zu verherrlichen, wurde aber eben deßhalb einseitig und einförmig, artete aus in unwahre Uebertreibung und leere Manier. Der Volksgesang beseitigte diese falsche Idealität des Minneliedes durch seinen naturwüchsigen Realismus, dem doch die Idealität nicht fehlt. Freilich lag in diesem realistischen, frisch und keck die Wirklichkeit erfassenden, aus dem Gefühl und Affekt heraus singenden Wesen des Volksliedes auch wieder neue Gefahr, der es nicht immer entging — nämlich zur platten und gemeinen Wirklichkeit herabzusinken. Aber die Mehrzahl der Liebeslieder ist ebenso innig und zart als frisch und kräftig, lebenswarm und wahr ohne Ziererei und doch gehalten und die Sitte achtend. Alle Süßlichkeit und Weichlichkeit des Minneliedes ist durch die Natur selber überwunden, das Gefühl, weil es aus der Fülle des Herzens kommt, erklingt auch im vollen Brustton. Die tiefste Erregtheit paart sich, wie wir schon an dem unübertrefflichen: „Wenn ich ein Vöglein wär'" gesehen haben, mit

*) Uhland, a. a. O.

kindlicher Naivetät, und dem schmerzvollsten Abschiede fehlt doch nicht die männliche Haltung. Der aus dem Feldzuge zurückkehrende Soldat mag wohl, da er seine Liebste als Frau wiederfindet, die das Sichere dem Unsicheren vorgezogen hat, in Zorn und Eifersucht aufflammen, daß er der Ungetreuen den Stahl in's Herz sticht, — und andererseits mag ein lustiger, leichtfertiger Reitersknabe sich trösten: Ist's nicht diese, ist's eine andere! Dafür findet der nach sieben Jahren Zurückkehrende seine Liebste nicht nur noch treu, sondern auch, da er sich verstellend ihr erzählt, daß ihr Verlobter eine andere genommen, noch so voll liebreichen Wohlwollens, daß sie auf die Frage: Was thust du ihm denn wünschen, daß er nicht gehalten seine Treu'? die Antwort gibt: „Ich wünsch' ihm so viel gute Zeit, soviel wie Sand am Meere breit". Und der Schluß dieser Liebesprobe lautet dann: „Ich that dich ja nur versuchen, ob du würdest schwören und fluchen. Hätt'st du einen Schwur oder Fluch gethan, von Stund' an wär' ich geritten davon!" Welch' ein sittlich durcharbeitetes, christlich entwickeltes Gefühl setzen solche Verse voraus! Die nordischen Romanzen wissen viel von verführten Jungfrauen und viel mehr von blutiger Rache, die in den dänischen und schwedischen Liedern oft recht heimtückisch erscheint, zu erzählen; wie viel Seufzer verlassener und betrogener Mädchen dringen uns aus den englischen und schottischen Liedern entgegen! In unseren deutschen Balladen und Liedern ertönt kein wilder Schrei der Verzweiflung, zittert und wehklagt kein zerrissenes Herz, das Gemüth bleibt stark und überwindet die Welt mit ihrem Schmerz und Tod. Ihr größerer Theil ist heiter und harmlos, spielend und neckend, und die innigste Zärtlichkeit tritt uns in so vielen entgegen, daß wir wohl den Schluß machen dürfen: in diesem Volke sei die größere Harmonie der gemüthlichen Kräfte. Schwerlich möchte bei einem anderen Volke ein so inniger Herzenston und Klang zu finden sein, worin die Leidenschaft zwar pulsirt, aber

nicht fieberhaft wild, sondern in schönem Rhythmus, wie in unserem deutschen

Gruß*).

1. So viel Stern' am Himmel stehen,
So viel Schäflein als da gehen
Dorten in dem grünen Feld;
So viel Vögel als da fliegen,
Als da hin und wieder fliegen,
So viel Mal sei du gegrüßt!

2. Soll ich dich denn nimmer sehen?
Ach, das kann ich nicht verstehen,
O du bittrer Scheidensschluß!
Wär' ich lieber schon gestorben,
Eh' ich mir 'nen Schatz erworben,
Wär' ich jetzo nicht betrübt.

3. Weiß nicht, ob auf dieser Erden
Nach viel Trübsal und Beschwerden
Ich dich wiedersehen soll.
Was für Wellen, was für Flammen,
Schlagen über mir zusammen,
Ach, wie groß ist meine Noth.

4. Mit Geduld will ich es tragen,
Alle Morgen will ich sagen:
O mein Schatz, wann kommst zu mir?
Alle Abend will ich sprechen,
Wenn mir meine Aeuglein brechen:
O, mein Schatz, gedenk' an mich!

*) Wunderhorn II, S. 199.

5. Ja, ich will dich nicht vergessen,
Wenn ich sollte unterdessen
Auf dem Todbett schlafen ein.
Auf dem Kirchhof will ich liegen,
Wie ein Kindlein in der Wiegen,
Das ein Lied thut wiegen ein.

Da ist ein Auf- und Abwogen des Gefühls, das nie matt zerfließend sich stets sicher abrundet, gleichwie die beiden weiblich ausklingenden Verse ihre Beruhigung finden im folgenden männlichen Reim, der den Halt und Abschluß gibt. In solchen Liedern wird die Fülle und Frische des Affekts, den das Volkslied vor der Kunstpoesie voraus hat, gehoben und verklärt durch die fast vollendete Form des letzteren. Gleich vollendet in der Komposition, obwohl nicht wie der „Gruß" die Gefühle ausströmend im vollen Erguß, und im Ringen nach einem würdigen Ausdruck derselben sich erschöpfend, sondern im Gegentheil nur hingehaucht wie ein Seufzer, der sich dem Herzen des Sängers entringt im Hinblick auf das Schicksal zweier Liebenden, die von ihrer Heimath geflohen sind, alle anderen Bande zerrissen haben, um nur das eine knüpfen zu können, die aber in der Fremde nur Noth und Kummer und den frühen Tod gefunden, ist das folgende

Weder Glück noch Stern*).

1. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
Er fiel auf die zarten Blaublümelein,
Sie sind verwelket, verdorret.

*) G. Scherer, a. a. O. Nr. 15.

2. Ein Knabe hatte ein Mägdlein lieb,
Sie flohen heimlich vom Hause fort,
Es wußt's nicht Vater noch Mutter.

3. Sie sind gewandert in's fremde Land,
Sie haben gehabt weder Glück noch Stern,
Sie sind verdorben, gestorben.

4. Auf ihrem Grabe Blaublümelein blühn,
Umschlingen sich treu, wie sie im Grab,
Der Reif sie nicht welket noch dörret.

Ganz schlicht, fast dürr und nackt ist das Schicksal des unglücklichen Liebespaares erzählt, das Lied ist ganz episch gehalten, ohne Reim, aller Gefühlsausdruck von Seiten des Erzählenden, alles Pathos ist vermieden. Und doch, welche tiefe Theilnahme und welches tiefe Weh spricht aus diesen wenigen wie eine Federzeichnung mit nur einigen Strichen hingeworfenen Zeilen! Als wollte das Lied den Hunger und Kummer der Liebenden, ihr vom Glück verlassenes Leben schon in der knappen Form abspiegeln, verschmäht es jedes Mittel, den Ausdruck zu heben und Rührung zu erwecken, im richtigen Gefühl, daß man nur die einfache Thatsache zu erzählen brauche, um vollste Theilnahme zu finden. Ein einziger Binnenreim ist vorhanden „verdorben, gestorben", und der ist dann um so durchschlagender, das Motto für das ganze Gedicht, der wehmüthige Refrain, der unausgesprochen durch alle Verse geht und dem Gemälde die Trauerfarbe gibt. Es ist die alte und ewig neue Tragödie des Menschenlebens: der Liebe folgt das Leid, und die Wucht des Schicksals fällt unerbittlich auch auf die blühende Jugend; doch hier nicht ohne eigene Schuld; sie liegt angedeutet schon in den Worten: „Sie flohen heimlich vom Hause fort, es wußten's nicht Vater

noch Mutter", und in dem „verdorben" spricht auch die sittliche Konsequenz der unbesonnenen Leidenschaft und jugendlichen Uebereilung. Aber mit dieser zarten Andeutung ist's genug, alles Moralisiren wäre hier vom Uebel! Um so eindringlicher tritt uns das sittliche Menschenleben mit seinem Wohl und Weh und seinem Gesetz der Freiheit entgegen in den beiden Bildern aus dem Naturleben, welche wie zwei Kelchblätter die beiden mittleren Erzählungsstrophen einfassen. Das erste leitet ein: Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht ꝛc. und läßt uns das herbe Schicksal, das die blühenden Menschenblumen knickt und dahinrafft, ahnen. Ein Weltschmerzdichter würde vielleicht diese erste Strophe zum Schluß wie einen Kehrreim wiederholt haben; nicht also das Volkslied. Es bringt als Gegensatz zum ersten trüben Naturbilde ein zweites erfreuendes, versöhnendes, als müßte es den zuerst angeschlagenen, schmerzlich schneidenden Ton in einen harmonisch ausklingenden überleiten — das Volk läßt auch im Unglück und Elend nicht den Glauben an eine alles Unebene im Menschenleben ausgleichende Vorsehung, an ein besseres Jenseits sich nehmen. Die Liebenden haben durch ihre Noth und Pein ihre Schuld gebüßt, die Ihrigen haben durch die Härte, mit welcher sie die Herzen zu scheiden gedachten, das Unglück mit verschuldet; nun hat die Liebe der Entflohenen im Tode ein Band gefunden, das keine Menschen mehr zerreißen können, sie hat ein Leben gewonnen, das gleich den Blaublümelein neu aus dem Grabe erblühet, das, vom kalten Reif fortan verschont, nicht mehr welket und stirbt.*)

Es geht durch das Volkslied aller Nationen jene ungebrochene Einheit von Natur und Geist, welche das Geistige niemals abstrakt,

*) H. Heine gibt das Volkslied vom Niederrhein in seinem Salon I ohne den letzten Vers; mag dieser auch später hinzugekommen sein, so zeigen doch unsere deutschen Volkslieder fast durchgehends das Streben nach einem versöhnenden Schluß.

sondern immer auch als Leiblichkeit faßt. Dieser naive Zug, dem auch die Bibel nicht fremd ist und dem sie ihre so große Klarheit, Eindringlichkeit und Faßlichkeit verdankt, tritt uns auch in den religiösen Liedern unseres Volkes entgegen, die ja vom biblischen Geiste genährt und durchdrungen sind. Das Volk mit seiner starken, gesunden Sinnlichkeit und seinem schwachen, ungeübten Abstraktionsvermögen macht sich mit dem Uebersinnlichen auf sinnliche Weise vertraut; indem es die religiösen und sittlichen Thatsachen und Wahrheiten auf poetische Weise verkörpert, macht es sie nicht blos anschaulicher, sondern auch wärmer für das Gefühl; indem es den Naturdingen eine lebendige Seele gibt, macht es diese nicht blos fähiger zum Symbol für die Regungen und Bewegungen des menschlichen Gemüthes, sondern zieht sie auch in die Freuden und Leiden des Menschenlebens mit hinein, läßt sie dieses mitfühlend miterleben. Die biblische Erzählung von den Naturerscheinungen beim Tode Jesu, daß die Sonne ihren Schein verlor und sich ob der Bosheit der Juden verhüllte, ist durch und durch auch dem poetischen Gemüthe des Volkes entsprungen und hat darum auch in unseren geistlichen Volksliedern tiefen Anklang und Wiederhall gefunden. So im „Leiden des Herrn". Da ist kein Klopstock'scher Gedankenschwung, keine Kunst des Rhythmus und Reimes, das Versmaß ist höchst schlicht und einfach, der Ausdruck unbeholfen — aber selbst das Mangelhafte trägt dazu bei, das im Liede waltende Gefühl, die Innigkeit desselben uns um so eindringlicher zu machen.

Leiden des Herrn.

Als Christ der Herr im Garten ging
Und ihm sein bitt'res Leiden anfing,
Da trauert Laub und grünes Gras,
Weil Judas sein Verräther was.

Da kamen die falschen Juden gegangen,
Sie nahmen den Herrn im Garten gefangen,
Sie hab'n ihn gegeißelt und gekrönt,
Sein'n heil'gen Leichnam gar verhöhnt.

Sie führten ihn in des Richters Haus,
Mit scharfen Streichen wied'rum 'raus;
Sie schlugen ihn an ein hohes Kreuz,
Maria war voll Herzeleid.

Maria hört' ein Hämmerlein klingen:
„Ach weh, ach weh! mein's lieben Kind's,
Ach weh, ach weh! mein's Herzens Kron',
Mein Kind will mich verlassen schon!"

Da kam ein blinder Jud' gerannt,
Der führt' einen Speer in seiner Hand;
Er führt 'n so stark in seiner Faust,
Stach Jesu seine Seiten auf.

Maria kam unter das Kreuz gegangen,
Sie sah ihr liebes Kindlein hangen
An einem Kreuz, war ihr nicht lieb,
Maria war ihr Herz betrübt.

„Johannes, liebster Jünger mein,
Laß dir mein' Mutter befohlen sein!
Nimm's bei der Hand, führ's weit hindann,
Daß sie nicht sieht meine Marter an!"

Ach, Herr, das will ich gerne thun,
Ich will sie führen weit davon;
Ich will sie trösten alle wohl,
Wie ein Kind seine Mutter trösten soll.

Er nahm sie bei der rechten Hand,
Er führt' sie weit vom Kreuz hindann,
Weit von dem Kreuz, war ihr nicht lieb,
Maria war ihr Herz betrübt.

„Nun bieg' dich, Baum, nun bieg' dich, Ast,
Mein Kind hat weder Ruh noch Rast;
Nun bieg' dich, Laub und grünes Gras,
Laßt euch zu Herzen gehen das!"

Die hohen Bäum', die bogen sich,
Die harten Felsen zerkloben sich,
Die Sonn' verlor ihren klaren Schein,
Die Vögel ließen ihr Rufen sein.

Die Wolken schrieen Weh und Ach,
Die Felsen gaben einen Krach,
Die Gräber öffneten die Thür,
Die Todten kamen all' herfür.

Nun merket auf, ihr Fraun und Mann,
Und wer dieß Liedlein singen kann,
Der sing' es Tages nur einmal,
Sein Seel' wird kommen in's Himmels Saal.

Solche Lieder geben Zeugniß, wie auch im Herzen des Volkes ein tiefes Gottesgefühl sich mit einem tiefen Naturgefühl paart und beide sich heben und stützen; sie konnten aber auch nur zu einer Zeit gedichtet und gesungen werden, wo das Volk sich noch das naive Verhältniß zur Bibel bewahrt hatte. Die naive Hingabe an den Geist der Bibel, die Reproduktion ihrer Geschichten hat unsere gesammte Volkspoesie unendlich vertieft und erfrischt. Wie die kirchlichen Umzüge und Festfeiern dem weltlichen Drama den Weg bereitet haben,

so haben die Psalmen und Lobgesänge, die Geschichten und Gleichnisse des Alten und Neuen Testaments erneuernd und befruchtend auf das eigentliche Volkslied gewirkt, wie es sich sowohl in Form der Legende und Fabel, als der Ballade und des Liedes im engeren Sinne als weltliches und geistliches Volkslied gestaltete.

Man darf nie vergessen, daß schon in den ersten Zeiten der Ausbreitung des Christenthums im Abendlande der christliche Kirchengesang mächtig auf den heidnischen Volksgesang einwirkte, und was diesem an Körperlichkeit und Fülle, wie sie die heidnische Göttersage gewährte, genommen wurde, das erhielt er reichlich ersetzt durch die Vertiefung des Gefühls und durch Entwickelung einer Lyrik, wie sie das ganze klassische Alterthum nicht kannte. Nicht nur sang die ganze Gemeinde auf Bittgängen oder Wallfahrten in deutscher Sprache, auch bei der Abreise und Heimkehr der Laien wurden fromme „Geleitlieder" angestimmt, wie das uralte: „In Gottes Namen fahren wir". Schon im 12. Jahrhundert wurde das griechische Kyrie eleison, Christe eleison (Herr, erbarme dich unser) deutsch umschrieben und wiedergegeben oder als Kehrreim an's Ende der Strophe gesetzt. So entstand jener osterliche Festgesang, der von der ganzen Gemeinde gesungen wurde:

Christ ist erstanden
Von des Todes Banden,
Deß sollen wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein.
Kyrie eleison.

Man nannte diese Gesänge, wahrscheinlich von dem Refrain Kyrie-leis, den das Volk sich nach seiner Weise zurechtlegte, „Leisen", und unter diesen war z. B. die Pfingstleise „Nun bitten wir den heilgen Geist" ein echtes Volkslied. Die römischen Päpste sahen

freilich mehr auf die Centralisation des Kultus durch die lateinische Sprache, als auf die Pflege der Muttersprache, doch lag im ganzen katholischen Ritus viel volksthümlich-poetisches Leben, und wenn auch der eigentliche Kirchengesang dem Laien entzogen wurde, so war doch von der Geistlichkeit schon seit dem 9. Jahrhundert manches fromme Lied in deutscher Sprache gedichtet, ein deutscher geistlicher Laiengesang gepflegt worden. Das Volk selber wählte mit Vorliebe die biblischen Stoffe für seine Schauspiele und Festgesänge und stellte sie in seiner Weise dar. Die Reformation löste die Bande, welche den christlichen Gemeindesang noch fesselten, und bald entfaltete sich das evangelische Kirchenlied zu schönster Blüthe. Welche Fülle echtester Poesie im Volksliede lag, das ward nun, da man Ton und Klang, Versmaß und Melodie desselben für den Ausdruck evangelischen Glaubens benutzte, offenbar. Luther und Zwingli pflegten die vorhandenen Volksweisen und bildeten sie fort, fromme Geistliche folgten ihren Fußstapfen, und das Volk empfing und sang ihre Lieder mit Freuden. Eines Tages — erzählt Merle d'Aubigné nach Seckendorfs Bericht *) — kam ein Bettler aus den Deutschordenslanden nach Wittenberg und sang vor Luther's Thür mit fester Stimme das herrliche Lied von Speratus: „Es ist das Heil uns kommen her.“ Der Reformator, dem das Lied noch unbekannt geblieben war, horchte mit freudigem Erstaunen den Tönen des Liedes, das überdieß in einer fremdartigen Sprache vorgetragen wurde. „Noch einmal, noch einmal!“ rief er hocherfreut, als der Bettler geendigt hatte. Dann fragte er, woher dieses Lied stamme, und vergoß Thränen der Rührung und des Dankes, als er hörte, es sei von der preußischen Ostseeküste bis nach Wittenberg vorgedrungen. Wie Luthers urkräftiges „Eine feste Burg ist unser Gott!“ zur protestantischen Freiheits-

*) Geschichte der Reformation, III.

hymne, zum kirchlichen Volksliede wurde, so sang man auch sein Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her!" nicht blos in den Kirchen, sondern in den Häusern und auf den Straßen, und ich erinnere mich aus meiner Kindheit, wie ein anderes Weihnachtslied: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich!" am heiligen Festabend von umherziehenden Knaben und Mädchen, die dann eine kleine Gabe empfingen, vor den Häusern gesungen wurde.

In Deutschland hat der Volksgesang seine ideale Spitze gewonnen in einer Fülle ausgezeichneter Kirchenlieder, denen kein anderes Volk ein Gleiches an die Seite stellen kann. Hatte ursprünglich die Kirche, indem sie den inneren Menschen kultivirte und seine Gemüthswelt aufschloß, den Grund gelegt für die weltliche Lyrik des Volksliedes: so erstattete nun dieses auf dem Höhenpunkte seiner Entwickelung der Kirche wieder zurück, was es unter ihrem Segen gewonnen hatte. Alle jene frommen Liederdichter, ein Luther, Speratus, Decius (Allein Gott in der Höh' sei Ehr'), Flemming, Paul Gerhard u. s. w. sangen aus dem Christusglauben und der Gottbegeisterung, wie sie in Aller Gemüth von Hoch und Niedrig, Jung und Alt, Gelehrt und Ungelehrt lebendig war und zum Ausdruck in Wort und Melodie des Liedes drängte. Sie waren ebenso vom Geist und Leben des Volksliedes durchdrungen, dessen Weise sie in ihren Kirchenliedern wiederklingen ließen, wie der Glaube und das Gottesgefühl, das sie beseelte, im ganzen Volk lebendig war. Wenn Versbau und Weise des fröhlichen Mailiedes:

Herzlich thut mich erfreuen
Die fröhlich' Sommerzeit,
All' mein Geblüt erneuen ꝛc.

in das geistliche Lied überging, welches die Freuden der Ewigkeit schilderte, und dieses wieder die Form gab zu einem tief empfundenen
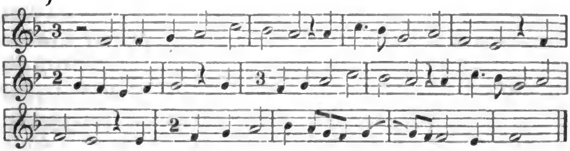
schönen Sterbeliede: „Herzlich thut mich verlangen“, oder wenn die Weise des beliebten Abschiedsliedes: „Innsbruck, ich muß dich lassen“ ꝛc. in das Kirchenlied: „Von Gott will ich nicht lassen!“ oder: „In allen meinen Thaten“ und: „Nun ruhen alle Wälder“ überging: so war das jener instinktive Zug, der das Gediegene, Tiefe, Innige und Zarte des weltlichen Volksliedes mit unbewußter Sicherheit ergriff, ohne Gefahr, der komischen Wirkung der Parodie zu verfallen. Man sehe sich das Abschiedslied eines simpeln Handwerksgesellen näher an, welche Frömmigkeit und Herzlichkeit steckt darin, und welche Glaubensfülle und freudige Zuversicht liegt in seiner Melodie! Das Lied stammt aus dem Jahre 1539.

Innsbruck, ich muß dich lassen.

1. Innsbruck, ich muß dich lassen*),
Ich fahr' dahin mein Straßen
In fremde Land dahin;
Mein Freud' ist mir genommen,
Die ich nit weiß bekommen,
Wo ich im Elend bin.

2. Groß Leid muß ich jetzt tragen,
Daß ich allein thu klagen
Dem liebsten Buhlen mein;

*)



Ach Lieb, nun laß mich Armen
Im Herzen dein erbarmen,
Daß ich muß dannen sein!

3. Mein Trost ob allen Weiben!
Dein thu ich ewig bleiben,
Stät, treu, der Ehren fromm;
Nun müß dich Gott bewahren,
In aller Tugend sparen,
Bis daß ich wieder komm.

Es ist mit solchen Liedern wie mit den Zeichnungen eines Albrecht Dürer und der altdeutschen Meister überhaupt; die Form etwas eckig und steif, nichts von den schönen Wellenlinien und runden Formen italienischer Meister, aber was uns anzieht und fesselt, je länger wir sie anschauen, das ist die deutsche Treuherzigkeit und Aufrichtigkeit, der Seelen-Ausdruck, das tief innerliche Leben des Herzens, das nicht daran denkt, in der Form sich zu erschöpfen und aufzugehen.

Auch unsere besseren Erzählungslieder haben eine überwiegende Richtung auf das Innerliche des Gemüthslebens; wo dieses, vom Thatsächlichen unbeirrt, von der Wirklichkeit unbeschränkt, sich frei bewegen, das Gefühl ausströmen, den Stoff in's Spiel der Phantasie hinüberziehen kann — wie in unseren Mährchen- und Sagenliedern und in jenen Balladen, die von glücklicher oder unglücklicher Liebe singen: da gewinnt auch das Lied poetischen Schwung und Ausdruck und geht am weitesten durch alle deutsche Stämme. Das epische Moment ist in unseren Romanzen und Balladen die schwächste, das lyrische die stärkste Seite. Das Thatsächliche, das Ereigniß, die Handlung scheint nur vorhanden zu sein, um der gemüthlichen Erregung Impulse zu bieten, es wird nur insoweit

erwähnt, als es Haltpunkte gewährt, an welche das Gefühl sich anlegen kann. Mit jener schwungvollen Erzählungsform, scharfen Charakteristik und dramatischen Entwickelung, wie sie die englischen Balladen auszeichnen, oder mit dem ritterlichen Geist und dem Feuer der spanischen Romanzen, die bei aller Stärke des Affekts doch episch klare und abgerundete Gemälde bieten, können unsere deutschen Volksballaden nicht im Entferntesten sich messen.

Unsere historischen Volkslieder sind vollends die allerschwächsten, weil sie es nicht verstehen, einzelne poetische Momente des Geschehenen scharf zu erfassen und hell in's Licht zu stellen, weil sie da, wo sie den Thatbestand schildern wollen, sich in's Breite und Nüchterne verlieren, vor Allem aber, weil ihnen zumeist die nationale Wärme und Begeisterung fehlt. Nur da, wo Alle für Einen stehen und Einer für Alle steht und fällt, wo Ein Interesse, Ein Gefühl das Ganze erfaßt und dem elektrischen Funken gleich schnell die Herzen durchzuckt, wo das Nationalbewußtsein nicht in einigen Wenigen, sondern in der Vielheit lebendig ist: da kann das historische Lied gedeihen. Die großen Hohenstaufen waren gesangliebend, aber ihre Poesie war nicht die des deutschen Volkes, sie war „höfisch“, und die Ritter besangen keine Heldenthaten, sondern phantasierten sich in den Minnedienst hinein. Als mit dem Aufblühen der Städte auch der bürgerliche Volksgesang erblühete, bildeten wiederum die städtischen Gemeinwesen ebenso viele Staaten und Staatlein, die sich gegeneinander auch poetisch abgrenzten, so daß Lieder wie vom „Schüttensamen“, die in Nürnberg entstanden waren und gesungen wurden, weil sie Nürnberger Erlebnisse behandelten, schon in München geringen Anklang fanden und das Lied von der schönen Bernauerin, in München entstanden und die Baiern höchlich interessirend, weil es das eigene Land und Fürstenhaus betraf, in Norddeutschland wenig Beachtung fand. Der große Sieg, den Karl V. bei Pavia über
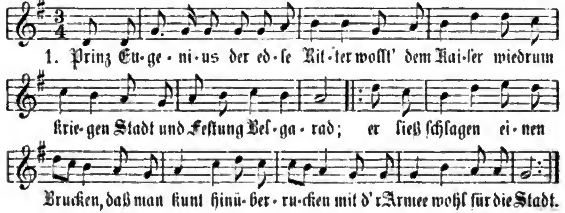
Franz I. von Frankreich errungen und zwar durch die Tapferkeit der deutschen Landsknechte unter Georg von Frundsberg errungen hatte, wurde von den deutschen Landsknechten freudig besungen, aber eben diese dichteten bald darauf, als sich herausstellte, daß Kaiser Karl die Deutschen nur für seine spanische, absolutistische Politik benutzen wollte, gegen den Kaiser ein Trutzlied. So blieb das Nationalgefühl stets getheilt, und die Reformation, obwohl ihre ersten Kämpfe manches kecke und frische Lied erzeugten, das die deutsche Nation aufforderte, das Joch der Spanier und Römlinge abzuschütteln, erweiterte schließlich doch die Wunde, welche in's deutsche Fleisch gehauen war, und der dreißigjährige Krieg knickte die Blüthen des nationalen Lebens vollends, so daß Verwilderung und Zuchtlosigkeit auch den deutschen Volksgesang verdarb. Die Buchdruckerkunst hatte schon längst das Lesen an die Stelle des Singens gesetzt, und so schrieben denn die deutschen berufenen und unberufenen Dichter „historische Gedichte“, je nach ihrem Parteistandpunkt und den Rücksichten, die sie nehmen mußten, aber es waren keine Volkslieder im besseren Sinne des Wortes.

Die glorreichen Siege des Preußenhelden Königs Friedrich II. hoben zuerst wieder das seit Jahrhunderten verkümmerte und gesunkene Nationalgefühl des deutschen Volkes, trotzdem, daß sie auf Kosten des deutschen Reiches und im Kampf mit deutschen Bruderstämmen errungen wurden. Aber eigentliche Volkslieder auf den großen König haben wir wenige oder keine, und die bekannt gewordenen Lieder auf den alten Fritz und seine Grenadiere, abgesehen davon, daß sie meist von Kunstdichtern verfaßt waren, gingen nicht durch Deutschland, sondern blieben mehr oder weniger auf Preußen beschränkt. Wie hätte auch, was ein preußischer Soldat sang und gern sang, ein sächsischer oder österreichischer Kriegsmann singen sollen! Anders verhielt sich's mit den Liedern auf den Prinzen

Eugen aus dem 2. Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, von denen namentlich eins, freilich auch wegen seiner ansprechenden Melodie, sich über das ganze deutsche Land verbreitete und auch im Norden gern gesungen ward. Der Sieg, den Oesterreich über den deutschen Erbfeind „weit hinten an der Donau" errungen hatte, war allerdings ein Sieg, über den das ganze deutsche Volk jubeln konnte, war er doch nicht zum kleinsten Theil von deutschen Truppen erfochten worden. Doch möchte der Hauptgrund dieser weiten Verbreitung des Liedes in der Person des edeln Ritters selber zu suchen sein. Prinz Eugen von Savoyen, von Geburt zwar kein Deutscher, war doch mit Leib und Seel nicht bloß seinem Kaiser zugethan, sondern auch in seiner politischen Anschauung kerndeutsch, viel nationaler, als der österreichische zopfthümliche Hofkriegsrath selber. Er war zugleich ein großer Feldherr und ein großer Mensch, höchst einfach und schlicht, bieder und leutselig, seine Soldaten schonend, wo er konnte, sich selber aber niemals schonend, kühn in seinen Plänen, schnell entschlossen zu jedem Wagniß und doch voll besonnener Ruhe und Kaltblütigkeit bei der Ausführung. Er hatte das Herz seines Heeres, und die Begeisterung desselben half nicht wenig zum Gelingen dessen, was sein militärisches Genie in's Werk setzte. Einer seiner Soldaten — es soll ein geborener Brandenburger gewesen sein, der unter dem Fürsten von Dessau im Heere Eugens dienend auch die Schlachten von Hochstädt und Turin mitgekämpft hatte — dichtete bald nach dem großen Siege bei Belgrad das bekannte und beliebte Soldatenlied, das ich nach dem Text der „historischen Volkslieder" von Soltau mittheile. Wir finden auch hier ein allgemein menschliches Moment in echt deutscher Weise benutzt und herausgestellt, das den Helden allem Volk auch gemüthlich nahe brachte, nämlich die treue Liebe und innige Trauer Eugens um den „Prinzen Ludwig", der in jener denkwürdigen Schlacht blieb. Mit dem Hinblick auf das Opfer, welches der Sieg

kostete (es blieben übrigens sechs Generale auf österreichischer Seite), mit einem ganz individuellen Zuge, der den Blick vom Ganzen auf das Einzelne, Persönliche lenkt und das rein gemüthliche Verhältniß hervorhebt, schließt das Lied oder bricht es vielmehr ab, in der Form unvollendet, aber in seiner treuherzigen, wenn auch etwas unbeholfenen, so doch aus ganzer Seele gesungenen Weise gewinnt es unsere vollste Theilnahme, wie es denn auch in seinem naiven Ton und frischem Kolorit noch ganz den Charakter unserer Volkslieder zeigt „aus der guten alten Zeit.“ Auch die Melodie ist durch und durch gemüthlich, sie hat durchaus nichts von dem wilden Feuer und scharf gewürzten Enthusiasmus französischer Kriegs- und Kampflieder, sie ist heiter, harmlos, voll gesunder, selbstbewußter Kraft, die, nachdem sie das Ihrige gethan, sich nun auch wieder bequem gehen läßt und im Gehen ruhig von der Vergangenheit erzählt. Die folgende Originalweise aus dem Jahre 1719 ward durch C. F. Becker nach alter Handschrift zuerst in der Leipziger Musikzeitung, dann in den „Liedern und Weisen vergangener Jahrhunderte“ (Leipzig 1844) mitgetheilt. Der Soldat und das Volk hat sie sich in ein bequemes Marschtempo zurechtgelegt, und ihre höchst elastische Takteintheilung verträgt das sehr wohl.

Prinz Eugen. 1719



2. Als der Brucken nun war geschlagen,
Daß man kunt' mit Stuck und Wagen
Frei passieren den Donaufluß:
Bei Semlin schlug man das Lager,
Alle Türken zu verjagen
Ihn'n zum Spott und zum Verdruß.

3. Am einundzwanzigsten August so eben
Kam ein Spion bei Sturm und Regen,
Schwur's dem Prinzen und zeigt's ihm an,
Daß die Türken furagiren,
So viel als man kunt' verspüren,
An die zweimalhunderttausend Mann.

4. Als Prinz Eugenius dieß vernommen,
Ließ er gleich zusammenkommen
Sein' General' und Feldmarschall.
Er that sie recht instrugiren,
Wie man sollt' die Truppen führen
Und den Feind recht greifen an.

5. Bei der Parole thät er befehlen,
Daß man sollt' die Zwölfe zählen
Bei der Uhr um Mitternacht.
Da sollt' All's zu Pferd aufsitzen,
Mit dem Feinde zu scharmützen,
Was zum Streit nur hätte Kraft.

6. Alles saß auch gleich zu Pferde,
Jeder griff nach seinem Schwerte,
Ganz still ruckt' man aus der Schanz';
Die Musketier wie auch die Reiter
Thäten alle tapfer streiten,
Es war fürwahr ein schöner Tanz.

7. Ihr Konstabler auf der Schanzen
Spielet auf zu diesem Tanzen
Mit Karthaunen groß und klein;
Mit den großen, mit den kleinen,
Auf die Türken, auf die Heiden,
Daß sie laufen all' davon.

8. Prinz Eugenius wohl auf der Rechten
Thät als wie ein Löwe fechten,
Als General und Feldmarschall.
Prinz Ludewig ritt auf und nieder:
„Halt' Euch brav, ihr deutschen Brüder,
Greift den Feind nur herzhaft an."

9. Prinz Ludewig der mußt' aufgeben
Seinen Geist und junges Leben,
Ward getroffen von dem Blei.
Prinz Eugenius ward sehr betrübet,
Weil er ihn so sehr geliebet,
Ließ ihn bringen nach Peterwardein.

Das Lied hat den großen Vortheil, nicht zu lang zu sein und einzelne Hauptmomente klar herauszustellen, an welche sich der gemeine Mann hält, der über die strategische Kunst des Feldherrn zu urtheilen weder fähig noch geneigt ist, der aber Sinn und Herz hat für dessen Tapferkeit und Biederkeit, für dessen Geistesgegenwart und Scharfblick, für dessen Schnelligkeit und Energie. Prinz Eugen bewährte diese Feldherrntugenden auf das Glänzendste am Morgen des 16. August 1717 neuer Zeitrechnung — denn an diesem Tage war es, wo die Schlacht bei Belgrad geschlagen und der glorreiche Sieg errungen wurde — ein Sieg, der wohl das schönste Blatt im reichen Lorbeerkranze des Prinzen bildet. Nirgends war er so wie

hier in Gefahr, von der Uebermacht erdrückt und vernichtet zu werden. Belgrad liegt am Zusammenfluß der Sawe und der Donau, Semlin gegenüber. Prinz Eugen hatte über die Donau und Sawe „einen Brucken" schlagen lassen und rückte am 18. Juni mit einem etwas über 100000 Mann starken Heere vor die Festung. Mit seinen durch Schanzen und Batterien gedeckten Lagerlinien umschloß er Belgrad von der Südseite bis zum Uferrande der beiden Ströme und setzte den belagerten Türken hart zu. Am 16. Juli aber erschien bereits die Vorhut des großen türkischen Heeres, das nun seinerseits die Höhen um Belgrad besetzte und eine solche Stellung nahm, daß der Prinz vor sich die Festung, in den Flanken die beiden Ströme, hinter sich das 200000 Mann starke Türkenheer hatte. Indem er sich gegen dieses wandte, mußte er, um den Ausfall aus der Festung zu hindern, einen starken Heerhaufen vor derselben stehen lassen, also seine ohnehin nicht überzählige Armee noch schwächen. Doch der Großwessir mußte angegriffen und wo möglich zurückgeschlagen werden, wenn das durch die großen Anstrengungen, durch Mangel und Krankheit hart mitgenommene Christenheer nicht aufgerieben werden sollte. Schon um Mitternacht ließ der Prinz in aller Stille seine Truppen vorrücken; Palffy's Reiter (auf dem rechten Flügel) stießen zuerst — es war noch ganz dunkel — auf einen feindlichen Laufgraben; doch empfingen die Spahis den Andrang der kaiserlichen Reiterei mit Entschlossenheit und verschafften den Janitscharen Zeit, sich zu sammeln. Des Prinzen Dispositionen waren vortrefflich, konnten jedoch wegen des dichten Nebels, der nach Sonnenaufgang über dem Donauthale lagerte, nicht genau befolgt werden, und so geschah es, daß die Mitte seiner Schlachtordnung nicht geschlossen blieb und ein großer türkischer Heerhaufen sich zwischen die beiden Flügel der kaiserlichen Armee einschob. Da zerriß, etwa um 8 Uhr Vormittags, ein frischer Wind den Nebelschleier, der Prinz erkannte als-

bald die ungeheure Gefahr, in der er schwebte, die Türken wollten ihren Vortheil nicht aufgeben, und so schwankte die blutige Schlacht noch eine Zeit lang unentschieden hin und her. Eugen stellte sich in Person an die Spitze des zweiten Treffens, das der Prinz von Bevern befehligte. Wie das Lied es vortrefflich ausdrückt, kämpfte der Oberanführer wie ein Löwe und riß die Seinen durch seine eigene Tapferkeit zu unwiderstehlichem Angriff fort. Dann warf er sich, während das österreichische Fußvolk den Feind wiederholt in der Front angriff, mit der Reiterei in die Flanken desselben. Da wichen die Osmanen, die Kaiserlichen drangen siegreich auf der ganzen Linie vor und erstürmten das Lager der Türken. Es ward eine reiche Beute errungen, 200 Geschütze, 50 Fahnen, 9 Roßschweife. Der Verlust der Türken belief sich auf 12000 Todte und Verwundete (3000 waren ertrunken) und 5000 Gefangene, während die Kaiserlichen 5000 Todte und Verwundete zählten. Die Festung Belgrad kapitulirte am 18. August.

Das Lied vermag uns kein Gesammtbild der Schlacht zu geben, aber jeder Verszeile desselben merkt man es an, daß es frisch nach dem herrlichen Siege gesungen wurde von Einem, der „auch dabei war“, der den „Tanz“ mitmachte, zu welchem die Konstabler auf ihren Karthaunen aufspielten. Welche prächtige Strophe ist jene siebente, bei der es uns ist, als müßten wir selber mitspielen und mit dreinhauen „auf die Türken, auf die Heiden“, als hörten wir den vielstimmigen Donner der Kanonen und Musketen „von den großen, von den kleinen“ und müßten mitrufen: „Halt Euch brav, ihr deutschen Brüder!“ Und dennoch vergißt der gutmüthige deutsche Sänger allen Spott über den geschlagenen Feind, alles Ausmalen des Sieges im Hinblick auf den schweren Verlust eines edlen Kriegsmannes, unter dessen Befehl er wohl selber gestanden haben mag und zum Siege geführt wurde, eines Offiziers, der es nach dem Liede ver-

diente, der Freund des Oberfeldherrn zu sein. Wer war nun aber dieser Prinz Ludwig? Nur das Lied, nicht die Geschichte weiß, wie es scheint, von ihm zu erzählen. Die Berichte über den Verlust der Kaiserlichen melden, daß der Graf von der Hauben und der älteste Sohn des Feldmarschalls Johann Palffy auf dem Schlachtfelde geblieben sei. Der Feldmarschall-Lieutenant Fürst Joseph Anton Lobkowitz starb nach der Schlacht an seinen Wunden; er hatte mit höchstem persönlichen Muthe sich allen Gefahren ausgesetzt, wie Prinz Eugen auch, der jedoch mit einem Streifschuß am Arme davon gekommen war. Auch mehrere Generale der Kavallerie waren verwundet worden, doch unter ihnen kein Prinz. Hr. v. Arneth in seinem ausgezeichneten biographischen Werke über den Prinzen Eugen weiß keine Auskunft zu geben. Er nennt noch unter den Gebliebenen den Oberstlieutenant Prinz Lamoral Taxis vom Regimente Viard. Es lag mir sehr daran, über diesen Punkt möglichsten Aufschluß zu erhalten, und so wandte ich mich noch an Hrn. Hofrath Bergmann in Wien, k. k. Direktor des kais. Münzen- und Antikenkabinets, der als gründlicher Fachmann und über die besten Quellen gebietend den besten Rath und Aufschluß ertheilen konnte. Auch ihm war der Prinz trotz alles Nachsuchens in den genealogischen Tabellen — deutschen und italienischen, selbst französischen älterer und neuerer Fürstenhäuser — bis jetzt unauffindbar. Die „Europäische Fama“ vom Jahre 1717, die von der großen Victori und den darauf in Wien folgenden Festlichkeiten berichtet, gibt keine detaillirte Beschreibung der Schlacht. „Wahrscheinlich“, so schreibt mir Dr. J. Bergmann, „war dieser Prinz ein Offizier niederen Grades, ein junger Mann, der auf dem Felde der Ehre starb.“

Es zeigt sich auch hier, wie das historische Lied auch bei allgemein bekannten Begebenheiten der Sagen-Poesie doch sehr nahe gerückt bleibt. Im historischen Liede setzt sich das nationale Epos fort;

wie dieses behandelt es Ereignisse und Thaten, welche ein ganzes Volk oder doch größere Gemeinschaften, gleichviel ob bürgerliche oder soldatische, bewegt und erschüttert haben. Aber es thut dieß auf andere Weise. Die alten Heldengesänge sind wesentlich Heldensage, lebten schon im Volke als Sage, mithin poetisch geformt, bevor sie die Sänger dichterisch zusammenfaßten und abrundeten, machen also gar keinen Anspruch darauf, „historisch“ zu sein. Die „historischen Lieder“ sind über die Zeit längst hinaus, wo Staaten und gesellschaftliche Ordnungen sich erst bildeten, deren Bildungsprozeß mit geheimnißvoller Dämmerung umhüllt ist, in welche nur die leichtbeschwingte Phantasie einzudringen wagen darf; — sie gehen vielmehr von der Anschauung aus, gewöhnlich von Einem, der selbst dabei war und Alles miterlebte. Ihre Stoffe sind nicht dem mythischen Kindheitsalter, sondern dem selbstbewußten Jünglings- und Mannesalter des Volkes entnommen, wo das Dämmerlicht der hellen Tagessonne gewichen ist. Da nun aber die historische Darstellung als solche, d. h. sofern sie wahrheitsgetreue Beschreibung und Erzählung des Ereignisses ist, keinen Anspruch darauf machen darf, auch poetisch sein zu wollen, da alle jene in Reim gebrachte Chroniken höchst nüchtern und prosaisch sind und deutlich genug den Widerspruch aufdecken, der schon im Beiwort des „historischen“ Liedes liegt: so muß dieses, um poetisch wirksam zu werden, seinen Inhalt erst poetisch verklären, in's ideale Leben erheben. Dieß geschieht auf dreifache Weise. Erstens: indem der That, welche das Lied besingt, das dramatische Interesse abgewonnen, sie also aus dem Inneren des Helden sich entwickelnd dargestellt wird. Zweitens: indem, auch wenn an dem Ereigniß oder einer glorreichen That, welche das Lied besingt, nichts geändert, wenn sie ganz dem geschichtlichen Verlaufe gemäß erzählt wird, doch die gemüthliche Erregung, die Begeisterung und Liebe oder auch der Haß und Spott des Sängers dem Stoffe lyrischen

Schwung verleiht. Oder drittens: indem das Ereigniß, obwohl es allem Volk bekannt war, doch im Munde eben dieses Volkes alsbald mythisch umgebildet, in den Glanz und Schimmer der Sage eingetaucht und so wieder das Interesse des alten Epos gewonnen wird. Der hohe poetische Reiz wie der tiefe poetische Gehalt von Mythus und Sage beruht gerade darin, daß sie die gemeine Wirklichkeit verlassen und zur idealen Wirklichkeit erheben, deren Wahrheit nur mit Phantasie und Gemüth zu erfassen ist. In den besseren der germanischen (nordischen, englischen und auch in einigen deutschen) Balladen ist zugleich dramatisches Leben, lyrischer Schwung und epischer Sagen-Schimmer zu finden. So ist z. B. das Lied von der schönen Bernauerin poetisch gehaltvoll geworden, weil es, trotzdem daß es wohl schon im ersten Jahrzehent nach der grausamen Hinrichtung der Heldin gesungen wurde, doch alsbald mit dem echten Instinkt der Volksdichtung das Thatsächliche von aller Erdenlast und Schwere befreiend die Poesie der Sage hat walten lassen und den Stoff mythisch idealisirt hat. Es steht in den Sammlungen unter den „historischen Liedern", weil es ein wirkliches, bekanntes Geschehen behandelt, aber es könnte ebensowohl zu den historischen Romanzen und Balladen gerechnet werden, welche an das in der Erfahrung Gegebene wohl anknüpfen, aber es mit aller poetischen Freiheit umbilden. In seinem lyrischen Schwunge wie in seinem mythischen Duft steht das Lied unseren alten Balladen völlig ebenbürtig zur Seite.

Die historische Grundlage, auf welcher diese Volksdichtung emporgewachsen, ist folgende: Agnes Bernauer war die schöne Tochter des Baders Kaspar Bernauer aus Biberach. Albert III., der Sohn des Herzogs Ernst von Baiern, war ihr mit so heftiger Liebe zugethan, daß er nach dem Tode seiner Gemahlin mit ihr den Bund der Ehe schloß. Der Vater aber ward dem Sohne wegen

dieser nicht standesgemäßen Verbindung feind und ging so weit, ihn von einem großen ritterlichen Feste zu Regensburg als Einen, der seine Ritterehre verwirkt habe, auszuschließen. Albert hingegen ließ darum sein geliebtes Weib nicht fallen, vielmehr als Herzogin von Baiern öffentlich ehren und anerkennen, wies ihr auch einen fürstlichen Sitz zu Straubing an der Donau an. Der alte Herzog jedoch war auf keine Weise zur Nachgiebigkeit zu bestimmen, obwohl es dem anderen Sohne Wilhelm, welcher seinen Bruder Albert schützte, gelungen war, die Zornausbrüche desselben unschädlich zu machen. Herzog Ernst, ein sonst guter Regent, hatte allerdings wichtige politische Gründe, sich eine legitime Erbfolge zu sichern. Gleich nach Wilhelms Tode setzte er seine bösen Anschläge in's Werk; er benutzte den Zeitpunkt, da Albert Straubing verlassen hatte — es war im Jahre 1435 — ließ die Frau seines Sohnes verhaften und ihr den Prozeß machen als einer Hexe und Zauberin. Sie, als fürstliche Frau, verzichtete mit edlem Stolz darauf, gegen solche Anklage sich zu vertheidigen; man führte sie auf die Donaubrücke und stürzte sie von da in den Fluß. Als sie durch Schwimmen sich oben zu erhalten suchte, drückten die Henkersknechte, mit langen Stangen ihr Haar fassend, ihren Kopf unter das Wasser, bis sie niedersank. Als Albert das Schreckliche vernommen, kündigte er seinem Vater die Fehde an und zog wider ihn zu Felde; doch gutmüthig, wie er war, ließ er sich bald zur Aussöhnung bewegen, verheirathete sich 1437, dem Wunsche seines Vaters entsprechend, mit Anna von Oesterreich, stiftete jedoch im Karmeliter-Kloster zu Straubing eine ewige Messe, errichtete auch seiner Agnes ein Denkmal und ließ nach 12 Jahren ihre Ueberreste an heiliger Stätte begraben.

Das Lied ist zwar nicht aus dem nämlichen Jahre 1435, wo die schauerliche That geschah, doch wenige Jahre nachher verfaßt. Es

lautet nach der in Büschings wöchentlichen Nachrichten Bd. III. mitgetheilten Fassung:

Von der schönen Bernauerin.

Er reiten drei Reiter zu München hinaus,
Sie reiten wohl vor der Bernauerin Haus:
„Bernauerin, bist du drinnen?
ja drinnen?“

„Bist du darinnen, so tritt du heraus,
Der Herzog ist draußen vor deinem Haus
Mit all' seinem Hofgesinde,
ja Gesinde.“

Sobald die Bernauerin die Stimme vernahm,
Ein schneeweißes Hemdlein zog sie da an,
Wohl vor den Herzog zu treten,
ja treten.

Sobald die Bernauerin vor's Thor 'naus kam,
Drei Herren gleich die Bernauerin vernahm:
„Bernauerin, was willst du machen?
ja machen?

„Ei, willst du lassen den Herzog entwegen,
Oder willst du lassen dein jung frisches Leben,
Ertrinken im Donauwasser?
ja Wasser?“

„Und eh' ich will lassen meinen Herzog entwegen,
So will ich lassen mein jung frisches Leben,
Ertrinken im Donauwasser,
ja Wasser.

„Der Herzog ist mein
Und ich bin sein,
Sind wir gar treu versprochen,
ja versprochen.“

Bernauerin auf dem Wasser schwamm,
Maria, Mutter Gottes, sie rufet an,
Sollt' aus der Noth ihr helfen,
ja helfen.

„Hilf mir, Maria, aus dem Wasser heraus,
Mein Herzog baut dir ein neu Gotteshaus,
Von Marmelstein einen Altar,
ja Altar!“

Sobald sie dieß hat gesprochen aus,
Maria, Mutter Gottes, hat geholfen aus,
Und von dem Tod sie errettet,
ja errettet.

Wie die Bernauerin auf die Brucken kam,
Ein Henkersknecht zu der Bernauerin kam:
„Bernauerin, was willst machen?
ja machen?

„Ei, willst du werden ein Henkersweib,
Oder willst du lassen deinen jung stolzen Leib
Ertrinken im Donauwasser?
ja Wasser?“

„Und eh' ich will werden ein Henkersweib,
Eh' will ich lassen meinen jung stolzen Leib,
Ertrinken im Donauwasser,
ja Wasser.“

Es stund kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag',
Bernauerin ist ertrunken,
ja ertrunken.

„Auf, rufet mir alle Fischer daher,
Sie sollen fischen bis an's rothe Meer,
Daß sie mein Feinslieb suchen,
ja suchen.“

Es kommen gleich alle Fischer daher,
Sie haben gefischt bis in's rothe Meer,
Bernauerin ha'n sie gefunden,
ja gefunden.

Sie legen's dem Herzog wohl auf den Schoß,
Der Herzog viel tausend Thränen vergoß,
Er thät gar herzlich weinen,
ja weinen.

„So rufet mir her fünftausend Mann,
Einen neuen Krieg will ich heben an
Mit meinem Herrn Vater eben,
ja eben.

„Und wär' mein Herr Vater mir nicht so lieb,
Ich ließ ihn aufhenken wie einen Dieb,
Wär' aber mir 'ne große Schande,
ja Schande.“

Es stund kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag',
Sein Herr Vater ist gestorben,
ja gestorben.

„Die mir helfen meinen Herrn Vater begraben,
Rothe Mäntel müssen sie haben,
Roth müssen sie sich tragen,
ja tragen.

„Und die mir helfen mein Feinslieb begraben,
Schwarze Mäntel müssen sie haben,
Schwarz müssen sie sich tragen,
ja tragen.

„So wollen wir stiften eine ewige Meß',
Daß man die Bernauern nicht vergeß',
Man wolle für sie beten,
ja beten."

Man sieht, es ist da kein wesentlicher Zug vergessen, aber ganz nach Balladenweise sind die Mittelglieder übersprungen, ist, was räumlich und zeitlich auseinanderliegt, so nahe zusammengerückt, daß wir es wie in Einen Rahmen gefaßt leicht überschauen können. Ohne erst lange von der Veranlassung, vom Warum und Wie zu reden — die Geschichte war ja Allen bekannt und in Aller Munde — führt uns das Lied gleich mitten in die Handlung und macht uns zu theilnehmenden Zuschauern. Es ist, als sähen wir es mit unseren eigenen Augen, wie man die unglückliche Frau überfällt und täuscht, gefangennimmt und den Henkersknechten überliefert. Die stürmische Hast, mit der man sich beeilt, ihren Untergang herbeizuführen, ist vortrefflich in dem bewegten springenden Fortschritt der Erzählung ausgedrückt, die nur Weniges in der Vergangenheitsform gibt, die Hauptsachen aber auf dramatische Weise im Wechselgespräch gegenwärtig macht. Die drei Reiter sind aus München fortgeritten, sie stehen schon in Straubing vor dem Hause der Bernauerin. Und wie nun diese, im

Wahne, ihren zurückkehrenden Gemahl zu empfangen, sich in aller Eile auf einfach würdige Weise schmückt und damit ihre Zucht und Ehrbarkeit verräth: so offenbart sie bei der Zumuthung, zwischen Tod oder ewiger Entsagung zu wählen, ihre treue Liebe und ihr edles reines Selbstbewußtsein, daß sie lieber sterben will als den, der sie zum ehelichen Gemahl erkoren und den sie in Recht und Ehren besitzt, zu verleugnen. Sie hat keinen Helfer auf Erden, so wendet sie sich im Gebet an die himmlische Jungfrau. Das Thatsächliche, daß die Arme sich noch eine Zeit lang auf dem Wasser hielt, hat in dem frommen Glauben des Volkes eine schöne Würdigung gefunden, indem das Lied die Schwimmende sich wieder auf die Brücke retten läßt und darin einen sichtbaren Fingerzeig von Oben erkennt, daß die Bitte nicht unerhört geblieben — es war ein Appell an das grausame Herz ihrer Verfolger, ob es nicht noch gerührt und zur Milde gestimmt werden möchte. Da sie zum zweiten Mal hinabgestoßen wird, tritt uns um so ergreifender das Unglück der Frau, um so empörender die Grausamkeit der Strafe entgegen. Und wie unsere Theilnahme für sie steigt durch diese Steigerung der ihr angethanen Schmach — die frühere Anfrage, ob sie entsagen oder sterben wolle, geht nun in die Zumuthung über, ob sie nicht lieber ein Henkersweib werden möchte —: so verklärt sich aber auch um so mehr ihr Charakterbild, da sie mit gleicher Entschiedenheit den Tod verlangt, obwohl sie soeben den Schrecken des Todeskampfes erfahren hat. Wir sehen auch hier, wie jene stereotype Wiederholung von Frage und Antwort dem Rhythmus der Empfindung nicht nur nicht schadet, sondern zu Statten kommt.

Mit gleich gutem poetischen Takte wird uns vom Liede der schwer geprüfte Gemahl gezeichnet. Das Erste, was er thun kann und muß, ist, daß er den Leichnam seiner Frau wiederzubekommen sucht, um diesem die letzte Ehre zu erweisen. Dann erst wird uns

sein Schmerz geschildert, kurz und treffend; er nahm die Entseelte auf seinen Schoß und „that gar herzlich weinen, ja weinen." Aber er wäre kein Mann gewesen, wenn er es hätte beim Weinen und Klagen bewenden lassen. Er bringt Kriegsvolk zusammen, um seinem Vater es fühlbar zu machen, welch ein schweres Verbrechen gegen seinen Sohn er begangen hat. Eine so grausame heimtückische Rache, wie sie der alte Herzog an einem schwachen unschuldigen Weibe genommen hatte, verdiente in der That blutige Sühne, und wir stimmen vollkommen bei, wenn das Lied den ergrimmten Sohn sprechen läßt:

„Und wär' mein Herr Vater mir nicht so lieb,
Ich ließ ihn aufhenken wie einen Dieb."

Aber es zeigt sich hier auch die christliche Sittlichkeit, die im Volke lebendig ist. Das Gefühl der Dankbarkeit und Pietät muß auch dem härtesten, grausamsten Vater gegenüber gewahrt bleiben, und so heißt es denn gleich hinterher:

„Wär' aber mir 'ne große Schande, ja Schande."

So steht auch der Charakter des Sohnes rein und makellos da, und was er mit der Leidenschaft seiner Liebe und Verachtung der Standesrücksichten gefehlt haben mag, es ist mit diesem Einen Worte getilgt. Wie er durch solche Selbstüberwindung die Lauterkeit seiner Gesinnung bewährt, so zeigt er auch seinen frommen kirchlichen Sinn durch Stiftung einer Messe zum ewigen Gedächtniß der unschuldig Geopferten, damit auch noch der späten Nachwelt kund werde, wie sehr er sie geliebt habe und geehrt wissen wollte.

Mit diesem christlich milden Zuge schließt das Lied, die schreckliche Begebenheit gleichsam versöhnend, ab, nachdem es zuvor in der symbolischen Weise, wie sie das Volk liebt, die Tiefe der Trauer durch

den Ausspruch des Sohnes kund gethan hat: „Die mir helfen meinen Herrn Vater begraben, rothe Mäntel müssen sie haben — die mir helfen mein Feinslieb begraben, schwarze Mäntel müssen sie haben"; denn um den Tod eines solchen Vaters konnte auch der beste Sohn nicht trauern, sein Andenken war blutig roth geworden gleich dem Mantel des Henkers, und die echte Trauerfarbe konnte nur Der zu Theil werden, die seine ganze Liebe besessen und sie verdient hatte. Ohne über die Grausamkeit des Vaters sich zu ereifern und viel Worte zu machen, hat das Volk mit diesem simpeln Hinweis auf die Trauer des Sohnes ihr doch sehr entschieden das Urtheil gesprochen.

Obwohl der alte Herzog Ernst erst 1438 starb, trägt das Volkslied doch kein Bedenken, in derselben typischen Form „Es stand kaum an den dritten Tag, dem Herzog kam eine traurige Klag', Bernauerin ist ertrunken", auch den Vater sterben zu lassen und dessen Tod möglichst nahe an den der Bernauerin hinanzurücken: „Es stand kaum an den dritten Tag, dem Herzog kam eine traurige Klag', sein Herr Vater ist gestorben".

In den Balladen, welche an wirkliche Erlebnisse anknüpfen, wird natürlich das Thatsächliche noch viel mehr verwischt; einzelne Züge derselben dienen nur dazu, die Gedanken und Gefühle zum gesangmäßigen Ausdruck zu bringen. So ist die Ballade „des Müllers Töchterlein" höchst klar im Gefühlsausdruck, höchst unklar in der Erzählung. Sie lautet (aus dem Lechrain, mitgetheilt vom Freiherrn v. Leoprechting):

„Meister Müller, thut nachsehen,
Was in Eurer Mühl' ist geschehen,
Denn das Rad, das bleibt freiwillig stehen,
Als wollt' etwas zu Grunde gehen."

Frau Müllerin sprang wohl auf die Kammer,
Schlug die Händ' über'm Kopf zusammen:
„Haben wir nur das einzige Töchterlein,
Das wird uns wohl ertrunken sein!"

„Ach Weib, ich bitt' dich um Gottes Willen,
Laß nur Gott seinen Willen erfüllen;
Denn wir Beide wir sind ja nicht Schuld daran,
Und was Gott thut, das ist wohlgethan."

„Ueber's Wasser bin ich gegangen,
Das Rad, das hat mich gefangen!
D'rum ziert mein Haupt mit Rosmarin,
Weil ich eine Braut und Jungfrau bin.

„Eltern, eins muß ich Euch noch sagen,
Sechs Jungfrauen müssen mich tragen,
Sie müssen mich tragen dem Freithof zu,
Sie müssen mich begleiten zur ewigen Ruh.

„Dort draußen in dem Rosengarten,
Wo der Bräutigam auf mich thät warten,
Da kamen wir selbander zugleich
Zusammen in das Himmelreich."

Hat sich das Mädchen selbst in das Wasser gestürzt und die Mutter eine solche Katastrophe schon geahnt, da sie gleich nach dem Stillstehen des Mühlrades auf die Kammer eilt, über den Verlust des einzigen Töchterleins zu jammern? Die vierte Strophe „über's Wasser bin ich gegangen, das Rad, das hat mich gefangen," scheint zwar ein zufälliges Verunglücktsein auszusprechen, aber der Schluß des Liedes deutet wieder an, daß der Bräutigam ihr schon in's Jen-

seit vorangegangen ist, und die Braut mag darob schwermüthig geworden sein. Die herzliche Theilnahme, welche im ganzen Liede für die Jungfrau sich ausspricht und der es ja seine Entstehung verdankt, spricht sie von allem Leichtsinn frei und läßt uns ihre reine tiefe Liebe ahnen. In einer anderen Fassung *) lautet der Schluß des Liedes:

Dort in jenem Rosengarten,
Thut der Bräutigam meiner warten,
Ja bei Gott in jener Ewigkeit
Da steht mein Brautbett schon bereit.

Es gehört zu den naiven Zügen des Liedes, daß die Ertrunkene selber noch über ihr Begräbniß sich ausspricht; die Volksballade gibt aber, wo es irgend angeht, alles in Form des Dialogs, und es ist auch bei diesem Liede nicht zu verkennen, daß eine schöne Gradation sich geltend macht — in der ersten Strophe sprechen die theilnehmenden Zuschauer, in der zweiten die Frau Müllerin, in der dritten der Müller und die drei folgenden gehören ganz der sprechenden Hauptperson. Kurz und treffend ist der Schmerz der Mutter gezeichnet und doch auch da alles Ueberschwengliche ferngehalten, durchaus keine Weinerlichkeit, kein Versinken im Schmerz. Der ehrenfeste christliche Sinn des Volkes offenbart sich aber auf schöne Weise in den Worten des Vaters, der seinen eigenen Schmerz unterdrückt, um die Mutter zu trösten und aufzurichten; er tröstet sie mit dem wahren Trost, nämlich mit dem Hinweis auf den göttlichen Rathschluß und das eigene gute Gewissen. In solchen Worten zeigt sich der sittliche Kern eines gediegenen Bürgerthums, das bei den größten Erschütterungen und herbsten Verlusten doch noch fest auf seinen Füßen steht, weil es im Glauben und Gottvertrauen fest gegründet ist. Der Gedanke an das Himmelreich wirft auch auf die Rede der sterbenden

*) G. Scherer, a. a. O.

Jungfrau noch seinen milden wohlthuenden Glanz. Ganz charakteristisch ist aber der erste Wunsch, den sie ausspricht, auf den Rosmarinkranz gerichtet als Zeichen, daß eine jungfräuliche Braut zur Erde bestattet werde, und der zweite auf ein ehrenvolles Begräbniß, bei dem sechs Jungfrauen den Sarg tragen sollen. Bei dem Volke gehen Sitte und Sittlichkeit stets Hand in Hand; es hält darum an Brauch und Herkommen so fest, weil sie ihm sittliche Mächte geworden, mit seinem Denken und Fühlen, Leben und Streben innig verwachsen sind. Das Volk scheut sich, sein Gefühl und sittliches Bewußtsein als solches auszusprechen, es stellt sein Inneres gern gegenständlich in seinen Sitten und Gebräuchen, Zeichen und Sinnbildern dar. Diese objektive Richtung seines Sinnes spiegelt sich ganz besonders im Volksliede; dasselbe greift, auch wenn es rein lyrisch die Regungen und Bewegungen des Herzens darstellen will, zur epischen Form der Beschreibung und Schilderung des Aeußeren, bezeichnet das Gefühl durch das Symbol, die Gesinnung durch landesüblichen Brauch, die innerlichen Motive durch ihre äußerlichen Wirkungen. In dem bekannten Liede „vom verwundeten Knaben": „Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn und in den grünen Wald spatzieren gehn" findet die Jungfrau ihren Geliebten im Walde auf den Tod verwundet — mit wem und weßhalb er gekämpft hat und verwundet worden ist, wird nicht erwähnt. Während sie ihn verbindet, stirbt er. „Wo krieg' ich nun drei Leidfräulein her," so heißt es nun ohne Weiteres, „die meinem feinen Knaben thun die letzte Ehr? Wo krieg' ich nun sechs Reiterknaben, die meinen feinen Knaben zu Grabe tragen?" Nicht ihr Schmerz über den Verlust, den sie erlitten hat, sondern die Sorge, daß dem Geliebten die Begräbnißfeier nicht ermangele, kommt vor Allem zum Ausdruck und offenbart ihre Liebe. Und nachdem die Bahre auf dem Kirchhof angelangt ist, heißt es dann wieder ganz episch:

„Da stand das Mädchen und rauft ihr Haar“. Sie selber aber bezeichnet die Größe ihres Schmerzes durch die Länge der Trauerzeit, sie müsse nun trauern sieben Jahr, aber diesen unbedachten viel zu geringen Ausspruch sogleich verbessernd fügt sie alsbald hinzu: „Wie lange muß ich in Trauern stehn? Bis alle Wasser zusammengehn. Ja, alle Wasser gehn nicht zusammen, so wird auch mein Trauern kein Ende haben.“

In den Balladen von ungewöhnlichen Todesfällen und erschütternden Mordgeschichten hat das Volk seine Tragödien. Gleich heftigen Gewitterschlägen bringen solche Geschichten in das friedliche Stillleben bürgerlicher und bäuerlicher Beschäftigung und bilden dann in Ermangelung von großen Kriegsthaten und blutigen Schlachten das herzergreifende und gemüthbewegende Element, dessen auch der geistig beschränktere Mensch bedarf, um nicht in träger Ruhe zu versumpfen. Doch indem das Volk Trauer und Schauer des wirklichen Lebens im Liede besingt, erhebt es sich auch aus dem Zwange der Wirklichkeit in ein ideales Gebiet der Freiheit, wo das Gemüth sein Gleichgewicht schon wieder gefunden, den Irrthum und die Sünde, den Schmerz und das Weh des Lebens überwunden hat. Darum können denn auch die Melodien selbst da, wo sie sehr ernst gehalten sind, doch sich jene Helligkeit und Zuversicht, jene innere Heiterkeit und Harmonie bewahren, durch welche sie sich vor denen aller anderen Völker auszeichnen. Sie verlieren sich nicht an den Schmerz oder an die Freude, so daß der Affekt tobt, die Leidenschaft schwelgt. — Lustigkeit und Trauer gewinnen Haltung. Nur da, wo das Volk zum Pöbel herabsinkt, wird auch das Volkslied zum gemeinen Gassenhauer. Wie sehr sticht aber die Zartheit der oben angeführten Lieder von der Rohheit der späteren Drehorgellieder ab, die nur in Verse gebrachte Mordgeschichten sind, um mit der grellen Wirklichkeit einer Hinrichtungsscene zu wirken! Diese Mordgeschich-

ten sammt den dazu gehörigen Bildertafeln wurden zuletzt ganz fabrikmäßig von spekulativen Buchdruckern und Buchhändlern den Leierkastenmännern geliefert, nach Melodie und Versmaaß schon bekannter und beliebter Lieder gesetzt und auf den handlichen Oktavblättern unter dem Titel: „drei neue schöne Lieder, gedruckt in diesem Jahr" zu Tausenden gedruckt. Aber das echte Volkslied war und ist in ihnen bereits zur Karrikatur geworden, denn es entspringt nie aus bewußter Absichtlichkeit, sondern aus dem Drange des Herzens, aus der Stimmung des Gemüthes, mit welcher auch die Hochgebildeten sympathisiren können, in welcher Alles, Hoch und Niedrig, Arm und Reich sich wiederfindet und ein Stück seines Gemüthslebens erkennt.

Wie den tragischen Stoffen des Lebens weiß das Volkslied auch den komischen gerecht zu werden und die rechte poetische Seite abzugewinnen, es weiß das auszusprechen, was auch der Gebildete ebenso gefühlt und gedacht hat, nur daß er es nicht in so naiver Weise und mit so schlagendem Witz aussprechen könnte. In unseren Volksliedern, besonders aus der älteren Zeit, sprudelt ein unversiegbarer Quell echten Humors, der eben aus einer hohen philosophischen Ansicht des Lebens entspringt, welche die vielen Einseitigkeiten, Ecken, Unzulänglichkeiten und Hinfälligkeiten des gemeinen Lebens zugleich erkennt und lachend sich darüber hinwegsetzt. Aus jenem Sinn, der das Einzelne im Licht des Allgemeinen betrachtet und über die Thorheit der Welt und ihres Treibens lächelt, weil im Grunde des Herzens etwas ruhet, das von der Zeit in die Ewigkeit, vom Niederen auf ein Allerhöchstes geht, ist auch der Volkshumor entsprungen, der ohne Neid und Ingrimm über die ungleiche Vertheilung der Glücksgüter scherzend der Lichtseite auch die Kehrseite entgegenhält und sich's nicht anfechten läßt, wenn ihm Das, wonach so Viele rennen und trachten, versagt bleibt.

's ist mir Alles eins.

's ist mir Alles eins, 's ist mir Alles eins,
Ob ich Geld hab' oder keins;
Wer e Geld hat, kann ein Weibchen hab'n
Und wer keins hat, kann von Glücke sag'n.
's ist mir Alles eins, 's ist mir Alles eins,
Ob ich Geld hab' oder keins.

Wer e Geld hat, der kann spekulir'n,
Und wer keins hat, der kann nichts verlier'n.
's ist mir Alles eins, 's ist mir Alles eins,
Ob ich Geld hab' oder keins.

Wer e Geld hat, der hat viele Sorgen,
Und wer keins hat, schläft sanft bis am Morgen.
's ist mir Alles eins ꝛc. ꝛc.

Wer e Geld hat, darf nach Mädchen schillen,
Und wer's nicht thut, erspart sich manche Grillen.

Wer e Geld hat, kann in's Theater fahr'n,
Und wer keins hat, macht sich z' Haus d'n Narr'n.

Wer e Geld hat, kann zum Feuerwerk gehn,
Und wer keins hat, kann's von Weitem sehn.

Wer e Geld hat, kann sich 'n Orden kauf'n,
Und wer keins hat, kann auch so 'rum lauf'n.

Wer e Geld hat, der kann grob sein,
Und wer keins hat, der kann's auch sein.

Wer e Geld hat, der kann Austern essen,
Und wer keins hat, der kann d' Schalen fressen.

Wer e Geld hat, trinkt viel fremde Wein',
Und wer keins hat, kriegt kein Zipperlein.

Wer e Geld hat, der zahlt baar den Kauf,
Und wer keins hat, sagt: Ei, schreibet's auf!

Wer e Geld hat, kann 'n Hund hab'n,
Und wer keins hat, thun d' Flöh' nit plag'n.

Wer e Geld hat, der muß auch sterb'n,
Und wer keins hat, muß schon so verderb'n.
's ist mir Alles eins, 's ist mir Alles eins,
Ob ich Geld hab' oder keins!

Das ist ein modernes Volkslied zwar, aber noch ganz aus dem Geiste der guten alten Zeit, wo der „Druckerorden" sang:

Wohlauf mit reichem Schalle!
Ich weiß mir ein' G'sellschaft gut,
Liebt mir vor andern allen,
Sie trägt ein' freien Muth,
Sie hat ein kleine Sorge
Wohl umb das römisch Reich,
Es sterb' heut' oder morgen,
So gilt's ihr Alles gleich.

So leichtfertig das Lied mit seinem Kehrreim „'s ist mir Alles eins" auch klingt, so offenbart sich in ihm doch eine solche Höhe und Weite der Betrachtung, daß es ein Philosoph mit seiner abstrakten Erörterung nicht besser aussprechen könnte, als es hier in launiger witziger Weise poetisch geschieht. Wenn der Philosoph Sokrates als echter Weiser sich bewährte, daß er vom Gezänk und selbst vom thätlichen Angriff seiner Xantippe sich nicht aus dem Gleichgewicht bringen ließ, wenn er, da sie ihm einen Topf Wasser über den Kopf goß, als

er das Haus verlassen wollte, lächelnd sagte: Dachte ich's doch, daß nach dem Gewitter auch der Regen folgen würde! so predigt ein treffliches deutsches Volkslied dieselbe ebenso philosophische als praktische Lebensweisheit, welche uns befähigt, solche Dinge, die zu ändern nicht in unserer Macht steht, wie des Schicksals Tücke, die Macht der Elemente und die Launen eines Weibes, in ruhiger Ergebung über uns ergehen zu lassen. Es ist das wohlbekannte

Duck dich!

Bucke dich, Hansel, duck dich,
Duck dich, laß fürüber gan!
Das Wetter will sein' willen han.

Bucke dich, gut g'sell, duck dich,
Duck dich, laß fürüber gan!
Das unglück will sein' willen han.

Bucke dich, Simon, duck dich,
Duck dich, laß fürüber gan!
Die fraw wil iren willen han.

Das echte Volkslied hebt das Volk über die Schranken seiner Existenz, aus der Unfreiheit in die Freiheit empor, wenn auch nur im augenblicklichen Gefühl und im Spiel der Phantasie. Darum singt es gern von Königen und Edelfrauen, von goldenen Kronen, Perl' und Edelstein, läßt auch wohl einen reichen Schäferssohn in Sammet und Seide aufmarschiren und dem armen Rittersmann Trotz bieten; im Liede sind auch des Armen Tische reich besetzt, da wird nicht Wasser, kaum Bier, sondern kühler Wein getrunken, nicht Schwarzbrod und Käse, sondern Wildpret und Fisch gespeist. Die Armuth wird hinweggescherzt und hinweggesungen, und wo sie gar

zu drückend wird, tröstet man sich mit der Aussicht auf's Paradies: „Wenn wir werden im Himmel kommen, hat die Plag' ein End' genommen, hopsassa! Da ist kein Amtmann und kein Schinder, kein Soldat und auch kein Sünder, hopsassa! Kein' Accis' und auch kein' Steuer, Alles wohlfeil, gar nichts theuer, hopsassa! Ist kein Elend und kein Schmerze, drücket nimmer was das Herze, hopsassa! In dem Himmel ist ein Leben, wer nur will, kriegt Semmelbäben, Honigschnitten, daß sie klecken, daß man muß die Finger lecken, hopsassa!" rc. Aber auch der Bettler fühlt sich als König; hatte er doch in früheren Zeiten das müheloseste und einträglichste Gewerbe, so daß Bauern und Handwerker ordentlich neidisch auf ihn hinblicken und von der Poesie des Zigeuner- und Bettlerlebens singen konnten; denn dem Volke, das im Schweiße seines Angesichts sein Brod erwerben und essen muß, erscheint das Essen und Trinken ohne Arbeit als ein immerwährendes Fest, und wer kein Hab' und Gut hat, das er besteuern muß, wer nur einnimmt, nichts ausgibt, an keinen Ort und kein Verhältniß gebunden ist, der hat, auch wenn er betteln geht, ein gut Stück socialer Freiheit und ist der poetischen Verherrlichung werth. „Bettelleut' haben's gut; kriegen's viel, gehen's nit weit, kriegen's nichts, so tragen's leicht", so lautet eins von den vielen Sprüchwörtern, die unser Volk über Armuth und Bettelleute gebildet hat, mit und ohne Reim. In einem Liede heißt's:

Bettelleut' han's gut,
Ei, das glaub' ich!
Sie brauch'n kein'n Karr'n zu schmieren,
Sie brauchen kein' Garben zu führen:
Bettelleut' han's gut.

Mit welchem behaglichen Gleichmuth die Bettler und Landstreicher ihr eigenes Leben anschauen und wie wenig ihr Gemüth zum Mißmuth neigt oder gar sich verbittern läßt, kann man selbst aus

ihren Auslassungen wider den Bettelvogt entnehmen, die noch von deutscher Gutmüthigkeit durchdrungen sind.

Und wenn der Bettelvogt gestorben erst ist,
Man soll ihn nicht begraben, wie einen andern Christ.
Lebendig ihn begraben, bei Wasser und bei Brot,
Wie mich der alte Bettelvogt begraben ohne Noth.

Mit solchem Humor hebt sich das niederste Volk über sich selbst empor zu den Höchstgestellten, denen es menschliche Theilnahme abgewinnt — wenn auch nur im Liede. Solche Lieder weisen aber auch auf vergangene Zeiten und Zustände hin, die nicht mehr so wiederkehren. Das Volkslied kann nur erblühen auf solcher Stufe des Volkslebens, wo noch eine Jugendlichkeit des Gefühls, ein unmittelbarer unbewußter Drang, sich so zu äußern, wie es Einem um's Herz ist, mit Einem Wort: wo ein naives Gemüthsleben vorherrschend ist. Wir brauchen gegenwärtig mehr Verstand, Schulbildung, Allerweltsklugheit, das Freie, Naturwüchsige in der Bildung geht mehr und mehr verloren und macht der methodischen, geistig vermittelten, genau berechneten Schulung Platz. Das ist für unsere Zeit eine Nothwendigkeit. Doch der naturwüchsige Humor, die poetische Frische und Freudigkeit der Volksjugend läßt sich nicht auf der Schulbank erlernen, und die Poesie, welche aus dem Buche erlernt wird, kann die Volkspoesie nicht ersetzen. In früheren Zeiten versahen die umherziehenden Sänger und Spielleute gewissermaßen die Stelle unserer Zeitungen; sie trugen ein merkwürdiges Abenteuer und Erlebniß von Mund zu Mund, und die Geschichte gewann in dieser lebendigen Berührung mit dem Volke die Farbe und Gestalt, wie sie aus dem Gewissen des Volkes hervorgegangen war. Je weniger noch ein Volk von der Büchergelehrsamkeit ergriffen, je weniger noch von der Schule sein Gedächtniß belastet und geschult wird: desto treuer ist es

auch, desto zäher noch sein Festhalten an dem von den Vätern überkommenen Liederschatz. Ein rationeller und zeitunglesender Bauer hat bereits das naive Verhältniß zu seinen Liedern verloren, er hält sich für zu gebildet, um sie noch mitzusingen, hat an so viele andere wichtigere Dinge zu denken, daß ihm die jugendliche Spielerei nicht mehr recht behagt. Vor der Stickstofftheorie und Boden-Analyse nehmen die Erd- und Wassergeister seiner Balladen und Romanzen Reißaus. Wie zum Mährchenerzählen auch eine Mährchenstimmung gehört, jenes trauliche Beisammensein in der Spinnstube, in der Werkstatt, am warmen Ofen oder knisternden Herdfeuer in der Küche, wo Herr und Knecht, Meister, Geselle und Lehrjunge, Frau und Magd, Großmutter und Enkelein ganz vergessen haben, daß ihr Stand und Alter ein ungleiches ist, wo sie vielmehr Alle miteinander Kinder zu werden noch den Muth und Willen haben: so gehört auch zum Volksgesang jene in sich befriedigte Stimmung des Volkes, das sich noch wohl fühlt in seiner Haut, die Unterschiede von Stand und Rang, Reichthum und Armuth noch als von Gott geordnet anerkennt, eben deßhalb aber auch noch die Kraft hat, gemüthlich sich über sie emporzuheben, in seinen Mährchen und Sagen, Liedern und Gesängen sie poetisch auszugleichen. Als unser Volk noch nicht nöthig hatte, mit Agenten zu verhandeln wegen Auswanderung und Ueberfahrt nach Amerika, als es noch von keiner Social-Politik behelligt ward und noch von keiner Arbeiter-Association und keinem allgemeinen Wahlrecht wußte — als der Schuster noch kein Schild über seine Thür setzte mit der Inschrift: „Lager von Herren-, Damen- und Kinderbeschuhungen“ und der Schneider noch stolz war, ein Meister zu sein und Meister sich tituliren zu lassen, als es überhaupt noch Meister, Gesellen und Lehrjungen gab und noch Herbergen für die Gesellen, auf denen am Sonntag Abend und blauen Montag getanzt und gesungen wurde nach Herzenslust — als es noch Wander-

burschen, fahrende Schüler und Landsknechte gab und wiederum Bauern, die leibhaftige Bauern waren und nichts als Bauern sein wollten: da konnte man im Handwerker- und Bauernstande auch noch echte Volkslieder zu hören bekommen. Von denjenigen Berufsarten, welche das freieste Leben gestatteten, von den Jägern, Kriegern und Bettelleuten, sang man natürlich am liebsten, und die Wanderlieder und Scheidegrüße mußten in den Zeiten, welche der Entdeckung von Amerika und der Reformation vorangingen und ein frisches Leben und Streben, eine Wanderlust, einen Trieb in's Weite und Freie auch in den unteren Schichten des Volkes anfachten, ebenso beliebt sein. Wenn man darauf im sechzehnten Jahrhunderte in mechanischer Nachahmung poetischer Muster der früheren Zeit, namentlich der Jäger- und Kriegerlieder, auch Zimmermanns-, Maurer-, Schmiede-, Leineweber-, Schneider-, Schuster-, Kürschner-, Weiß- und Rothgerberlieder dichtete und sang, so war damit freilich schon eine gewisse nüchterne Selbstbetrachtung und Reflexion auf den eigenen Stand angebahnt, aber es zeugte doch von einem frohen Selbstgefühl der einzelnen Innungen und Gemeinschaften, und die gegenseitigen Reibungen und Neckereien in den Spottliedern gaben zu manchem nicht unpoetischen Scherz und Spaße Anlaß. Wie zu jenen Schwänken in den Volksbüchern des Mittelalters, haben wir auch zu den Scherz- und Spottliedern den Humor verloren, mit denen Schwaben und Baiern, Salzburger und Pinzgauer, Bauern und Handwerker, Schuster und Schneider, Leineweber und Schmiede sich gegenseitig neckten. Dazumal war eben noch der Bauer mit seiner Scholle, der Bürger mit seinem Gewerb und Handwerk verwachsen und stellte es persönlich dar vor aller Welt. Heutzutage müßten wir die Web- und Spinn- und Nähmaschinen besingen, das Fabrikleben hat aber wie das Kasernenleben keine Poesie! denn es hebt die Persönlichkeit auf. Der Wanderbursch setzt sich womöglich auf die Eisen-

bahn und macht nicht mehr persönliche Bekanntschaft mit dem Dorfe oder Städtlein, und wenn unsere Dienstboten länger als fünf Jahre in Einer Familie bleiben, gehört das schon zur Ausnahme. Die Poesie des „Fechtens“ hat aufgehört, da nicht mehr das Handwerk gegrüßt werden kann, kein Herbergsvater und keine Herbergsmutter den Fremdling empfängt, um ihn heimisch zu machen. Sehr bezeichnend sagte man sonst von einem Gesellen, den der Meister entlassen hatte, er sei „fremd“ geworden. Christliche Frömmigkeit stiftet wiederum Herbergen und Pflegehäuser, welche dem wandernden Handwerker die Familie möglichst ersetzen — aber alle diese Anstalten, Jünglings- und Jungfrauen- und Arbeitervereine sind eben gemacht, aus bewußter Theorie und Tendenz organisirt worden, sie wollen Glauben *schaffen*, wo die früheren Jahrhunderte noch Glauben *hatten*, sie wollen jene Sitte, die naturwüchsig entstanden war, jenes Vereinsleben, das sich von unten herauf entwickelt hatte, von oben herab wieder aufbringen. So löblich und ehrenwerth nicht bloß, sondern auch so nothwendig und zeitgemäß unser ganzes neues Vereinswesen ist, so gibt es doch der naiven Volkspoesie den letzten Gnadenstoß. Indem die christlichfromme Tendenz der Jünglings-Vereine die rohe Sinnlichkeit bricht, zerstört sie auch jene Naturkraft, die unbewußt ihrer selbst frei- und frohmüthig Lieder in die Welt hinaussang, unbekümmert, ob sie glaubens- und satzungsgemäß waren. Was aber jene Arbeiter-Associationen mit radikaler politischer Tendenz betrifft, die auf ihre Fahne „allgemeines Stimmrecht“ schreiben, um damit für sich selber eine absolutistische Gewalt zu erringen und gleich dem Louis XIV. zu sprechen: der Staat, das sind wir! so gebehrden sich diese zwar „freimüthig“ genug und dichten sogar Lieder. Aber Volkslieder sind das nicht mehr; es sind social-politische Sätze in Verse gebracht. Es ist unlängst ein Werk erschienen: „Die Arbeiterdichtung in Frankreich. Ausgewählte Lieder

der Proletarier. In den Versmaßen der Originale übersetzt von Ad. Strodtmann"; darin kommen Stellen vor wie diese:

> Das Blut tritt an der Thränen Stelle,
> Und reifen wird im Blut die Welt!

und man schreit nach Brot mit jenem dräuenden bitteren Ton:

> Man hält nicht von den Marmorstufen
> Das Volk zurück mit seiner Noth!
> Denn die Natur gebeut zu rufen:
> Brot thut uns noth, wir fordern Brot!

und das fahrende Ritterthum der „Fechtbrüder", das frohmuthige Wandern von einem Ort zum andern mit einem oder gar keinem Heller in der Tasche gilt durchaus nicht mehr für poetisch. Da heißt's:

> So lange du von Land zu Lande mit Gewimmer
> Der Armuth Kette trägst,
>   So lange sprich von Freiheit nimmer,
>   Denn Armuth, ach, ist Sklaverei!

Aehnliche Stimmen wurden auch auf deutschem Boden laut, als man den Tod eines deutsch-jüdischen Agitators zu Demonstrationen der Partei benutzte.

> Das lange schlief, mein Deutschland, auf, erwache!
> Ergreif' die Wehr, den Panzer angelegt!
> Umgürte dich zu einer That der Rache,
> Die groß und hehr an alle Herzen schlägt —

d. h. Rache dafür, daß man die Arbeiter so lange hat — Arbeiter sein lassen. Solche Verse nach Herwegh'schem Zuschnitt, von den Parteiführern dem arbeitenden Volke in den Mund gelegt, sind alles Andere, nur keine Volkspoesie. Doch sind's auch „Zeitstimmen", die wir nicht überhören dürfen und deren wir Erwähnung thun, nur um darzuthun, daß die naive Zeit der Volksdichtung auch im Volksliede

ihr Ende erreicht hat. Es wäre eine romantische Ueberspanntheit und grillenhafte Einseitigkeit, auch in dieser Beziehung über das Dahinschwinden der „guten alten Zeit“ zu jammern. Jede Zeit hat ihre Aufgaben zu lösen, und der Bildungsprozeß der Völker läßt sich nicht an gewisse Stationen fesseln und mit Pfählen abgrenzen. Jede neue Entwickelungsstufe vernichtet Formen der vorangegangenen, aber sie erhält und bewahrt auch das Aufgelöste wieder, indem sie es zu höherer Ausbildung erhebt. So manches Widerwärtige auch eine Zersetzungsepoche und Uebergangszeit hat, so sehr ein Handwerksgesell oder Bauernbursch, der eine Opernarie aus Norma trällert, dem Holzhauer mit Manschetten oder dem Bauer im Fracke gleicht: so dürfen wir doch schon jetzt rühmend hervorheben, daß unsere Gesangvereine, ich meine den volksthümlichen Männergesang, bereits Lieder von Hölty und Claudius, Körner, E. M. Arndt und Schenkendorf, Justinus Kerner und Emmanuel Geibel in den untersten Schichten des Volkes verbreitet haben, Lieder mit dem einfachen und rührenden, herzlichen und starken Tone des Volksliedes, das sie durch Kunst geläutert und idealisirt haben. Wie viele unserer „Gebildeten“, denen der Geschmack für das eigentliche Volkslied schon ganz abhanden gekommen ist, erfreuen und erbauen sich an Uhlands Liedern und genießen damit, ohne es zu wissen oder zu ahnen, den zartesten Duft und das kräftigste Gewürz der Wald- und Feldblumen des Volksliedes, welche des Meisters kundige Hand so geschickt und besonnen in den Garten heutiger Bildung zu verpflanzen, mit so viel Schonung für ihre Eigenthümlichkeit zu veredeln verstand. Wie die Texte werden auch die alten einfachen herzlichen Melodien der Volkslieder dem Volke immer fremder, aber sie leben fort in unsterblicher Schöne in der Melodienwelt eines Händel, Haydn, Mozart, ja auch Beethovens, denn nur auf deutschem Boden, angewehet von deutscher Gemüthsluft des Volksliedes, konnten die Lebenskeime sprossen, welche

sich so herrlich in der Lyrik Beethoven'scher Adagios entfalteten, welche die kecken epischen Sprünge und dramatischen Verwickelungen Beethoven'scher Allegros und Scherzos und alle seine tiefsinnige Mystik immer und immer wieder in die ebenso hellen und klaren als tief aus dem Herzen quellenden seelenvollen Melodien überleiteten, die wie ein warmer Frühlingshauch auch die gewaltigsten und erhabensten Tonschöpfungen des Meisters durchdringen. Und ebenso sind alle unsere besseren, neueren Liederkomponisten von der Milch des Volksliedes genährt, groß und stark geworden; die Volksweisen, die schon in früher Jugend auf sie eindrangen, sind, ohne daß sie es wußten und merkten, auch in sie eingedrungen, um später aus künstlerischem Bewußtsein wiedergeboren zu werden. Wie alle Kunstpoesie die Volkspoesie zu ihrer Voraussetzung hat, wie sie aus dieser als einer lebendigen Wurzel emporgewachsen ist und fort und fort neue Lebenskraft gewinnt: so wird hinwiederum durch die Kunst dem Volksgesange stets neue Anregung und frische Kraft gegeben durch die unter allen Ständen verbreitete ästhetische Kultur, welche die klassischen Dichter unseres Volkes mehr und mehr zum Gemeingut des ganzen Volkes werden läßt. Wir haben bereits einen herrlichen Schatz volksthümlicher Lieder mit der Frische und Kraft der Melodien von Volksliedern, und diese Lieder sind nicht das kleinste unter den Mitteln der Volksbildung und zwar nach ihrer zweifachen Seite, des gesellschaftlichen und nationalen Lebens; das fühlt man, auch wo es nicht deutlich erkannt wird, in höheren und niederen Kreisen; darum hat der deutsche Männergesang so rasche Fortschritte gemacht und Glieder vereinigt, die sonst durch Geburt, Besitz und geistige Bildung sich fern und fremd geblieben wären. Auf die einfachste und natürlichste Weise, nicht von theoretischer Absichtlichkeit geleitet, sondern durch das gleiche gemüthliche Bedürfniß auf der Grundlage des einigenden Gesammtgefühls haben sich diese Vereine gebildet

und streben sich nun zu der höchsten umfassendsten Einheit des allgemeinen deutschen Sängerbundes zu verschmelzen. Was Doktrin und Parteileidenschaft trennt, findet sich im Gesange wieder zusammen und verliert da des Gedankens Blässe, denn das deutsche Lied hat frische, runde, rothe Backen, und französische Proletarier- und Socialisten-Poesie kann sich auf die Dauer nicht auf deutschem Boden halten. Die scharfen Schlagworte und giftigen Refrains der französischen Lieder verlieren, über die Grenze gebracht, gar bald ihre giftige Schärfe bei uns. Wie überhaupt alle Entwickelungskämpfe und kritischen Prozesse des modernen Europa auf deutscher Erde ihre Ausgleichung finden, so wird auch die socialistische Einseitigkeit, die nicht aus dem Gemüthe, sondern nur aus dem Verstande hervorgegangene Reflektirtheit, der jetzt das Volkslied anheimzufallen scheint, von deutschen Volksdichtern poetisch und von deutschen Liederkomponisten musikalisch überwunden werden, und was diesem Gesange einst an naiver Frische und Kindlichkeit abgehen wird, das wird ihm will's Gott durch nationaleren Schwung und größeren Gedankenreichthum ersetzt werden. Der Gegensatz von Volks- und Kunstdichtung wird mehr und mehr schwinden, aber nie ganz aufhören, zum Besten der einen und der anderen. Mag immerhin die Druckerpresse im Verein mit Eisenbahnen und Dampfmaschinen daran arbeiten, in Europa den letzten Rest von naturwüchsigem Leben zu tilgen, mag selbst das fernste Hochthal und abgelegenste Steppenland von der Kultur „beleckt" werden, es wird dennoch inmitten der fortgeschrittensten Bildung noch naturkräftige Menschen geben, denen kein Socialist, kein Buch und keine Schule des Volkes Ursprünglichkeit rauben oder erschüttern kann, und denen ein Gott die Zunge gelöst hat, daß sie aus dem Geist und Gemüth des Volkes heraus noch singen und sagen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.

Vom Kehrreim des Volksliedes.

1.

Der Kehrreim oder Refrain ist eine sehr charakteristische Eigenthümlichkeit des Volksliedes, das ihn auf die mannichfaltigste und wirksamste Weise zu gebrauchen versteht und der Kunstlyrik seinen Gebrauch erst übermittelt hat. So schwach das Volkslied im streng geregelten Versmaß, so nachlässig es auch im Endreim ist: im Kehrreim ist es in der Regel stark, sicher, korrekt. Hat es doch seine Hauptstärke im Gesangmäßigen, Musikalischen. In demselben Maße, als im gesungenen Liede die Wirkung des Endreimes zurücktritt, tritt die Wirkung des Kehrreimes hervor. Der Kehrreim ward schon angewandt, lange bevor von einer gereimten Dichtersprache die Rede war, und er wird noch fort und fort angewandt in Sprachen, welche den Endreim des Verses nicht kennen, und bei Völkern, die es weder zu einer metrisch gebundenen, noch zu einer gereimten Strophe bringen. Insofern wäre unser deutsches Wort „Kehrreim“ nicht ganz entsprechend und das französische refrain, das sich bei uns eingebürgert hat, im Vortheil, da es an die stetige Wiederkehr der Wogen erinnert, die an der Küste sich brechen, wie denn in der französischen Seemannssprache das Wort noch ganz diese ursprüngliche Bedeutung sich

erhalten hat. Diesem stetig sich wiederholenden Wellenschlag, der fortzugehen scheint und doch immer wieder auf denselben Punkt zurückkehrt, gleicht auch der Rhythmus des Kehrreimes. Aber die Wiederkehr bezeichnet ja auch unser deutsches Wort und nicht minder treffend den Reim, der in der Wiederkehr desselben Lautes, Wortes oder Satzes gewonnen wird, die Thatsache, daß der Refrain die Wirkung des Reimes im Gesange übernimmt, welche der Endreim im gesprochenen Verse übt.

Der Kehrreim ist eine von den Formen der Repetition, welcher die lyrische Poesie bedarf und die sie entwickelt hat. Wie die Musik dadurch unsere Stimmung beherrscht, daß sie dieselben Sätze wiederholt und, wenn auch in verschiedener Verbindung, immer wiederkehren läßt: so muß die Poesie auch in dem Maße, als sie nicht bloß unsere Stimmung erregen, sondern sie auch vertiefen, im Gefühle erhalten und befestigen will, auf Wiederkehr derselben Laute, Worte, Sätze, ja ganzer Satzreihen bedacht sein. Was der Dichter im Liede einfach gesetzt hat, das wiederholt der Komponist im ersten Theile und nimmt es wo möglich im zweiten Theile wieder auf. Der Gesang führt uns von der Außenwelt in die Innenwelt unseres Gemüthes, er will nichts expliciren, die Welt der Vorstellungen nicht auseinanderlegen, sondern impliciren, das Mannichfaltige zu Einem Gefühl verdichten, so daß wir die Worte in unserem Herzen hegen und bewegen, das Eine festhalten und immer wieder darauf zurückkommen. Wollen wir Jemand Etwas so recht an's Herz legen, so sagen wir es ihm drei und mehrere Mal vor, und eine Vorstellung, die unser Gemüth ergriffen hat, ist uns so gegenwärtig, daß wir immer wieder darauf zurückkommen. Das bittende Kind wiederholt dieselben Worte, dieselben Kose- und Schmeichellaute, bis es den Vater oder die Mutter geneigt gemacht, zur Zärtlichkeit gestimmt, in das Gefühl und die Stimmung des Kindes hineingezogen hat. Der klagende Schmerz

ruft drei Mal wehe! und das jubelnde Hoch erklingt nicht Ein Mal, sondern noch einmal und abermal. Drei Grüße sind der zärtlichen Freundschaft und der Liebe zumal viel zu wenig; sie bringt tausend Grüße. Das Liebeslied, worin die Innigkeit überwiegt, ist darum unerschöpflich in Wiederholungen derselben Worte und Gedanken, nicht minder bei den wilden wie bei den civilisirten Völkern. Ein Liebeslied aus dem nordamerikanischen Indianer-Stamme der Tschippeways lautet:

Zwei Tage ist's nun, zwei Tage,
Daß zuletzt ich Nahrung genommen,
Zwei Tage nun, zwei Tage!

Für dich, für dich, mein Lieb,
Für dich ist's, daß ich traure,
Für dich, für dich, mein Lieb!

Die Fluth ist tief und breit,
Auf der mein Lieb gesegelt,
Die Fluth ist tief und breit!

Für dich ist's, daß ich traure,
Für dich, für dich, mein Lieb,
Für dich ist's, daß ich traure!

Unsere deutschen Liebeslieder nehmen es natürlich auch in dieser Beziehung mit der Lyrik aller Völker des Erdbodens auf. Welche Innigkeit und Treuherzigkeit ist doch im „Abschied", den der schwäbische Soldat von seiner Liebsten nimmt! Jedes Wort wird da eingeprägt, vom Gefühle gleichsam umarmt und festgehalten, es ist, als könnte der Wiederholung nicht genug geschehen und müsse sich selber wiederholen. Im schwäbischen Dialekt (nach Firmenichs Völkerstimmen) lautet das Lied:

Auf Wiedersehen!

Muß i denn, muß i denn zum Städtle 'naus, Städtle 'naus,
Und du, mei Schatz, bleibscht hier?
Wenn i komm, wenn i komm, wenn i wiederum komm, wiederum komm,
Kehr' i ein, mei Schatz, bei dir.
Kann i glei net allweil bei dir sein,
Han i doch mei Freud an dir!
Wenn i komm, wenn i komm, wenn i wiederum komm,
Kehr' i ein, mei Schatz, bei dir!

Wie du weinscht, wie du weinscht, daß i wandern muß, wandern muß,
Wie wenn d'Lieb jetzt wär' vorbei!
Send au drauß'*), send au drauß der Mädle viel, Mädle viel,
Lieber Schatz, i bleib dir treu!
Denk du net, wenn i en Andere seh,
So sei mein Lieb vorbei;
Send au drauß, send au drauß der Mädle viel,
Lieber Schatz, i bleib dir treu!

Ueber's Jahr, über's Jahr, wenn me Träuble schneidt, Träuble schneidt,
Stell' i hier mi wiederum ein;
Bin i dann, bin i dann dein Schätzle noch, Schätzle noch,
So soll die Hochzeit sein.
Ueber'sch Jahr da ischt mein Zeit vorbei,
Da g'hör i mein und dein;
Bin i dann, bin i dann dein Schätzle noch,
So soll die Hochzeit sein.

---

*) Sind auch draußen.

Da hat bereits die einzelne Strophe sich ihren Kehrreim gebildet. Die Gedanken sind zu sehr in die Empfindung zurückgegangen, als daß das Lied schnell von einem zum anderen fortschreiten könnte. Der vorwärts dringende Strom der Gefühle ist zugleich ein rückwärtsgezogener, der nach dem Punkte zurückkehrt, von welchem er ausging. Der Wind, welcher die Oberfläche des Wassers aufwühlt und sie nach seiner Richtung in Fluß bringen möchte, findet an der Schwere und Beharrungskraft desselben fortwährend Widerstand. Die forttreibenden und zurückhaltenden Kräfte ringen miteinander, jede siegt und wird zugleich besiegt. Die sich zum Forteilen erhebende Welle sinkt wieder in sich selber zurück und bleibt, wo sie war; und dennoch ist in das Ganze eine frische Bewegung gekommen, die von dem kräftigen Antriebe Zeugniß gibt; unser Blick eilt mit den Wellen vorwärts und ruht zugleich auf ihnen aus.

Dieses Verhältniß findet freilich erst in der einzelnen Strophe für sich Statt, und wir sprechen von einem Refrain oder Kehrreim des Liedes erst da, wo der gleiche Laut oder Vers durch das Ganze geht und dieses beherrscht. Es kommt mir aber zunächst darauf an, das musikalische Moment hervorzuheben, welches der Kehrreim mit der Repetition als solcher gemein hat. Ich erinnere noch an das bekannte Heimathslied von R. Burns, das zum schottischen Nationalliede geworden ist. Welche tief lyrische Wirkung erhält dieses durch die Wiederholung des Anfanges: My heart 's in the highlands und des Farewell, und wie schön nimmt die erste Strophe die beiden folgenden in die Mitte, indem sie am Schluß wiederkehrt, denselben Wellenschlag wiederholt. W. Gerhard hat es sehr gut übersetzt und dennoch mußte er manche musikalische Schönheit des Originals opfern, weil er, um im Deutschen einen Reim zu gewinnen, nicht das gleiche Wort in der einen Verszeile in der anderen konnte wiederkehren lassen. Der Schotte konnte auf sein here schlagend und kräftig sein deer

reimen und mit verstärktem Ton dasselbe Wort deer in der folgenden Zeile: „a chasing the wild deer“ erklingen lassen. Diese Repetition fehlt der Uebersetzung. Man vergleiche Original und Uebersetzung:

My heart 's in the highlands.

My heart 's in the highlands, my heart is not here;
My heart 's in the highlands a chasing the deer;
A chasing the wild deer, and following the roe —
My heart 's in the highlands wherever I go.

Farewell to the highlands, farewell to the north,
The birth-place of valour, the country of worth;
Wherever I wander, wherever I rove,
The hills of the highlands for ever I love.

Farewell to the mountains high covered with snow;
Farewell to the straths and green valleys below;
Farewell to the forests and wild-hanging woods;
Farewell to the torrents and loud-pouring floods!

My heart 's in the highlands, my heart is not here;
My heart 's in the highlands a chasing the deer;
A chasing the wild deer, and following the roe —
My heart 's in the highlands, wherever I go.

* * *

Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier;
Mein Herz ist im Hochland, in Waldesrevier!
Dort jagt es den Hirsch und verfolget das Reh,
Mein Herz ist im Hochland, wohin ich auch geh!

Leb wohl, mein Hochland, mein heimischer Nord,
Die Wiege der Freiheit, des Muthes ist dort!
Wohin ich auch wandre, wo immer ich bin:
Auf die Berg', auf die Berge zieht es mich hin!

Lebt wohl, ihr Berge, bedecket mit Schnee!
Lebt wohl, ihr Thäler, voll Blumen und Klee!
Lebt wohl, ihr Wälder, bemoostes Gestein,
Ihr stürzenden Bächlein in farbigem Schein!

Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier;
Mein Herz, liebe Heimath, ist immer bei dir!
Es jaget den Hirsch und verfolget das Reh;
Mein Herz ist im Hochland, wohin ich auch geh'!

Das Englische ist unserer Muttersprache so verwandt, daß wir auch in der Uebersetzung von den Reimworten des Originals nicht zu weit entfernt werden, obschon das rove und love, das im Deutschen nicht reimt, schon sehr abgeschwächt erscheint in „bin" und „hin". Dennoch können wir fast das fremde Lied genießen, als wäre es ein deutsches, da auch in der Uebersetzung die Repetition gewahrt ist und die lyrische Wirkung sichert. Daß die ganze erste Strophe zuletzt wiederkehrt und zwar in der gleichen Weise — welches eben die Natur des Kehrreims ist — das hat das Original vor der Uebersetzung voraus, welche, echt deutsch, eine kleine Veränderung in sentimentaler Richtung („mein Herz, liebe Heimath, ist immer bei dir") anbringen zu müssen glaubte, die, an sich nicht übel, doch vom Text nicht gefordert war.

Hiermit sind wir bereits zum Kehrreim gelangt, denn dieser kann entweder bloß zu Anfang und Ende des Liedes erscheinen, oder regelmäßig in allen Strophen wiederkehren und zwar an gleicher

Stelle, sei es zu Anfang, in der Mitte oder am Schluß der Strophe oder hier und da zugleich. Ein altes, der Form der Ritterballaden nachgebildetes englisches Weihnachtslied beginnt:

Ich sah drei Schifflein segeln her
 Am Weihnachtstag, am Weihnachtstag!
Ich sah drei Schifflein segeln her
 Am Weihnachtstag, am Morgen!

Und was war in den Schifflein drei?
 Am Weihnachtstag, am Weihnachtstag!
Und was war in den Schifflein drei?
 Am Weihnachtstag, am Morgen!

Herr Jesu Christ und unsre Frau,
 Am Weihnachtstag, am Weihnachtstag!
Herr Jesu Christ und unsre Frau
 Am Weihnachtstag, am Morgen!

Hier ist eine Zeitbestimmung des ersten Satzes (am Weihnachtstag, am Morgen) zum Kehrreim für das ganze Lied geworden, zu einem Kehrreim, der sich wieder in zwei Theile gliedert und im ersten die Figur der Repetition für sich selber anwendet. Jede Strophe enthält nur einen simpeln Satz, aber wie lebendig und sangbar ist sie geworden durch Wiederholung und Kehrreim! Dieses Lied war von vornherein Gemeinde-Gesang, denn es ward bei den Weihnachtsumzügen gesungen. Für den gemeinschaftlichen Gesang sind viele Gedanken und Bilder nicht am Ort; das Lied ist am besten, das die einfachsten Motive und die einfachsten Strophen hat mit leichtfaßlichen und durchschlagenden Kehrreimen, die dem Massengesange feste Haltpunkte gewähren. Liegt in der stehenden Wiederholung, wodurch der Kehrreim eine Vorstellung oder Empfindung dem Gemüthe ein-

prägt, seine lyrische Kraft: so liegt andererseits in der Wiederkehr des Bekannten an bestimmter Stelle seine den Gesang zusammenhaltende Kraft, seine Funktion für den Chorgesang. Er gleicht der Fahne bei einer Procession, welche Alle im Auge behalten und die Alle zusammenhält. Wie sie das sichtbare Zeichen ist für den gemeinsamen Glaubenstrieb, für das gleiche Gefühl und Streben, das Alle zusammengeführt hat und beseelt: so ist der Kehrreim das hörbare Symbol, an welchem sich alle Sänger erkennen und zusammenhalten, gleichviel ob im geistlichen oder weltlichen, im heiteren Gesellschaftsliede oder im Trauerliede eines Volkes. Der Anruf der Gottheit oder der Heiligen gewährte in den religiösen, der Anruf des Herrschers in nationalen Gesängen den natürlichsten Refrain. So sang der Feldherr des mächtigen Dschingis-Chan nach dessen Tode im Namen des ganzen Volkes der Mongolen folgendes Trauerlied:

Wie ein Falk schwebtest du daher,
Mein Herrscher!
Hast du Gemahlin und Kinder wirklich verlassen?
Mein Herrscher!
Hast du dein gesammtes Volk wirklich verlassen?
Mein Herrscher!
Wie ein siegender Habicht flogst du daher,
Mein Herrscher!
Wie ein unerfahrenes Füllen stürztest du dahin*),
Mein Herrscher!
Statt nach sechsundsechzig Jahren dem neunfarbgen
Volk Freude zu gewähren, hast du dich entfernt,
Mein Herrscher!

---

*) Nach dem Glauben der Mongolen starb ihr mächtiger Fürst an Gift, das ihm die Wittwe eines von ihm besiegten Fürsten, die er zwang, sich mit ihm zu vermählen, in der Hochzeitsnacht beibrachte.

Im Liede, das zum Einstimmen Aller auffordert, gewinnt der Kehrreim erst sein volles eigenthümliches Leben, denn er zeigt erst im Gesange der Volksmassen, deren Gefühl er auf Einem Punkte konzentrirt, wie er alle Empfindungen, der Freude und des Leides, bis zur Höhe des Affektes in Trauer und Jubel, in Liebe und Haß zu steigern vermag. Er hat etwas Berauschendes, unwiderstehlich mit sich Fortreißendes. Diese seine Eigenschaft scheint uns Deutschen aber ganz besonders an den französischen Gesellschafts- und Nationalliedern aufgefallen zu sein, wie sie in den Vaudevilles, den leichten Singspielen der Franzosen, die mit Volksliedern und Gassenhauern reich geschmückt sind, hervortreten, so daß wir das fremde Wort refrain unserem Kehr- oder Rundreim vorgezogen haben. Die Vaudevilles zeigen so recht das fröhliche, lustige Zusammensingen, das gesellige Lied, das bei den Franzosen allerdings zu hoher Blüthe kam, bei diesem leicht- und heißblütigen Volke, das sich so sehr von einem Schlagwort elektrisiren, von einem frei und kühn hingeworfenen Refrain fortreißen und begeistern läßt. Aber den Gebrauch des Kehrreims verdanken wir nicht den Franzosen; wie wir schon früher angedeutet haben, hat sich der Refrain, wie der deutsche Volksgesang überhaupt, aus dem geistlichen lateinischen Liede der Kirche entwickelt, das wiederum auf den Hymnen der Bibel ruhete und namentlich die Psalmen Davids sich zum Muster nahm. In der religiösen Lyrik der Hebräer, deren Tiefe und Innigkeit die Poesie aller anderen Völker der alten Welt weit übertraf, finden wir auch den Kehrreim am frühesten entwickelt.

Betrachten wir einen Psalm wie den 103ten: „Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen," so erkennen wir leicht, wie der fromme Sänger, nachdem er die herrlichen Gnadenerweisungen Gottes in ihrer Fülle und Mannichfaltigkeit vor dem inneren Sinne aufgestellt und alle Helden und Heerschaaren Jehovahs

zu seinem Lobe aufgefordert hat, am Schluß wieder zum Anfang zurückkehrt: **Lobe den Herrn, meine Seele!** Das religiöse Gefühl, welches in dem Lobliede seinen Ausdruck gefunden hat, ist in diesen Worten zusammengefaßt, sie klingen in jeder Verszeile wieder an, wenn sie auch nicht wörtlich wiederholt werden, und gleich dem „Hallelujah", worin sich das Lob Gottes koncentrirt (hallelu Jah, d. h. lobet Jahve!) nur zu Anfang und Ende des Liedes stehen.

Wahrscheinlich sang die ganze Gemeinde den Kehrreim im Chor, während der Vorsänger die fortlaufenden Verse vortrug. Der ganze Versbau der hebräischen Lyrik ist antiphonisch, ein Chorgesang, der in Strophe und Gegenstrophe sich auseinanderlegt, für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt oder ihm entnommen, welcher den Chor oder die Gemeinde dem vorsingenden Priester antworten läßt, oder auch zwei Chöre einander gegenüberstellt, die miteinander wechseln, während die Gemeinde den Kehrreim singt. Der 24. Psalm lautet nach Herders Uebersetzung und Eintheilung also:

Einzug Gottes auf Zion.

Alle: Jehovahs ist die Erde und ihre Fülle,
Der Weltkreis und was ihn bewohnt.
Denn Er ist's, der ihn über Meere gegründet,
Ihn über Fluthen befestigt hat.

1. Stimme oder Chor: Doch wer darf gehen auf Jehovahs Berg?
Wer darf da stehen, wo er hochheilig wohnt?

2. Stimme oder Chor: Wer rein von Hand und rein von Herzen ist,
Wer seine Seele nicht treulos verbirgt
Und nie schwur listigen Eid,
Der wird empfangen Segen von Jehovah,
Der darf hinzunahn seinem Helfersgotte.

1. Stimme oder Chor: Hier ist ein Volk, das nach ihm fragt,
Das vor dein Antlitz gern, Gott Jakobs, will.

(Veränderung der Tonart.)

Alle: Erhebt, ihr Thore, das Haupt!
Erhebt euch, Thüren der Urwelt!
Denn der König der Ehren will einziehen!

1. Stimme: Wer ist der König der Ehre?

2. Stimme: Der starke, tapfre Jehovah,
Jehovah, der Kriegsgott!

Alle: Erhebt, ihr Thore, das Haupt!
Erhebt euch, Thüren der Urwelt!
Denn der König der Ehren will einziehn!

1. Stimme: Wer ist der König der Ehre?

Chor: Jehovah, der Götter Gott. Er ist der König der Ehre.

Das ist schon kunstvoll ausgebildeter Gesang, aber er zeigt noch deutlich genug, wie er sich an das alte einfache hebräische Volkslied anlehnt, eine nur reichere Entfaltung desselben ist. Ein solches Volkslied haben wir vor uns in 2 Mos. 15, 21; das ganze Kapitel 15, das die Ueberschrift „Lobgesang Mose" trägt, ist nur eine Variation und weitere Ausführung von diesem alten Liede V. 21, das den glücklichen Durchzug der Kinder Israel durch's rothe Meer feiert und den Untergang von Pharao's Macht in der Fluth. Da heißt es: „Und Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor:

„Lasset uns den Herrn singen,
Denn er hat eine herrliche That gethan:
Mann und Roß hat er in's Meer gestürzt!"

Tanzend und singend stimmten Alle ein, wenn von einem begeisterten und beredten Munde in solcher Weise ein glorreiches

Ereigniß gefeiert, in kurzer schwungvoller Rede dargestellt wurde. Was das ganze Volk gemeinsam bewegte und erregte, das ward auch gesungen und mußte im Chorgesang seinen gemeinsamen Ausdruck finden. Die hebräische Lyrik ist bei aller Geistigkeit und religiösen Innigkeit doch überall so scharf und fest ausgeprägt, weil sie auf nationalem Boden aus geschichtlichen Anläßen, welche das ganze Volk betrafen, erwachsen, auch noch in der höchsten Kunstblüthe zu Davids und Salomo's Zeit wesentlich nationaler Volksgesang ist, vom Geist der Gesammtheit beseelt, getragen vom Gefühl und Bewußtsein des Volkes. Darum ladet sie überall zum Chorgesang, zum Einstimmen Aller ein und verleugnet diesen Charakter selbst in David'schen Bußpsalmen und subjektiven Gefühlsergüssen nicht. Die Lieder sind keine bloß individuellen Ergüsse eines Einzelnen, der sich mit seiner Bildung und Eigenthümlichkeit dem Ganzen seines Volkes entgegensetzt, oder sich über dasselbe erhebt, sie sind keine gelehrte Stuben-Lyrik, auch keine allgemeine Betrachtungen: sie sind vielmehr die Herzensgeschichte und das Gemüthsleben des von Jehovah geführten, in seiner Zucht und Obhut sich wissenden Volkes. Darum waren auch die Bußpsalmen gedichtet „zum Vorsingen auf der Harfe von 10 Saiten," denn in ihnen fühlte ganz Israel seine Sünde und Missethat, und vollends die Freuden- und Jubellieder waren Festgesänge, öffentlich gesungen und getanzt mit Pauken und Cymbeln und Posaunen. Sie waren wesentlich auf den Kehrreim gestellt, ein Rundgesang, darum hafteten sie so wohl im Gedächtniß, pflanzten sich fort von Kind auf Kindeskind, gingen in neue Lieder über und bildeten auch da den Refrain. Mit der Ausbreitung des Christenthums ging dann der Gebrauch desselben in den geistlichen Kirchengesang der abendländischen Christenheit und aus der lateinischen Liturgie des Klerus in den Gemeindegesang der Laien über. Hymnen, wie das altdeutsche Marienlied:

Frew dich, du Himmels-Königin,
Frew dich, Maria,
Frew dich, Gottes Gebärerin,
Alleluja, bitt Gott für uns, Maria!

O Jungfraw der Jungfrawen Cron,
Frew dich, Maria,
Vor deines lieben Kindes Thron,
Alleluja, bitt Gott für uns, Maria! u. s. f.

oder das niederdeutsche Volkslied, nach dem lateinischen Ave Maria stella gebildet:

Meerstern ich dich grüße, o Maria hilf!
Mutter Gottes süße, o Maria hilf!
Maria hilf uns Allen aus dieser tiefen Noth 2c.

oder das alte Weihnachtslied mit dem Kehrreim „Kyrieleis", das, von Luther bearbeitet, bis heute eine Perle unserer Gesangbücher geblieben ist:

Gelobet seist du Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist,
Von einer Jungfrau, das ist wahr,
Deß freuet sich der Engel Schaar.
Kyrieleis.

oder das schon erwähnte Pfingstlied: Nun bitten wir den heilgen Geist 2c. — sie geben alle Zeugniß, wie lieb dem deutschen Volke der Kehrreim seiner geistlichen Lieder geworden war. Ursprünglich hatte Einer aus der Menge die Strophen des Liedes vorgesungen, dann stimmten Alle in das „Kyrie" oder „Bitt für uns" ein; oder es theilten sich auch zwei Chöre ab, die sich mit Wiederholung des gleichen Satzes antworteten. Die griechischen und lateinischen Refrains, in welchen die Kirche an den Hauptfesttagen ihren Jubel

erklingen ließ, wurden nach ihrer Bedeutung von den Wenigsten verstanden; dieses Mißverständniß gab aber wieder Anlaß zur Bildung von allerlei Empfindungslauten für die weltlichen Lieder, in denen das Volk dann ebenso refrainartig seine Lust und seinen Uebermuth ausströmte. So die Jauchzerlaute bei den Frühlingsliedern, welche dann wieder Anlaß gaben zu Refrains wie das Heia ho, hollerei ꝛc. in den Trink- und Schlemmerliedern und zu den unzähligen Schallnachahmungen, die unser Volk mit Vorliebe ausgebildet hat.

2.

Die einfachsten Kehrreime sind wohl überall die Empfindungslaute, einzelne Wörter und Ausrufe, sei es aufjauchzender Freude oder schmerzlicher Klage, womit das versammelte Volk seine Theilnahme an dem, was ein einzelner Sänger vorträgt, ausdrückt. Die Frühlingslieder der Eskimos in Grönland bestehen aus kurzen unregelmäßigen Sätzen, die von Einzelnen begonnen und von allen Anwesenden mit Ausrufen der Freude begrüßt werden. Diese Interjektionen entsprechen unserem deutschen „Juchheisa! Juchheh!“

Einer: Die liebe Sonne kommt zurück!
Alle: Anna ajuh! ajah — ahu!
Einer: Und bringt uns Wetter, schön und hell!
Alle: Anna ajuh! ajah — ahu!

Ebenso einfach ist die Art, die letzte Zeile im Chor zu wiederholen. Durch das Einstimmen Aller wird, was der Einzelne gesungen

hat, bekräftigt. Ein afghanisches Karawanenlied, das der englische Lieutenant Conolly aufzeichnete, ward Abends nach vollbrachtem Tagemarsch angestimmt, indem einer der Handelsleute aus Shadizye den Gesang begann, worauf die ganze Gesellschaft in einer einförmigen langgedehnten Weise seine letzten Worte wiederholte; ein zweiter fuhr fort und in gleicher Weise setzte dann der Chor wieder ein.

1. Die Heimath liegt uns im Rücken —
Wir verließen Shadizye.
Chor: Wir verließen Shadizye!

2. Wo ist ein Thal, das ihm gleicht?
Wo ist ein zweites Shadizye?
Chor: Wo ist ein zweites Shadizye?

3. Weit ist der Weg noch vor uns,
Das Kafirland fern, wo wir hingeh'n,
Viel Noth im Lande der Fremden!
Doch kehren wir heim nach Shadizye!
Chor: Wir kehren heim nach Shadizye!

4. Wir kehren heim nach Shadizye!
Mit Sammet und Seide die Kameele beladen,
Beladen mit Gold und Spezereien,
So kehren wir heim nach Shadizye!
Chor: So kehren wir heim nach Shadizye!

Man sieht es solchen ganz kunstlosen und doch ausdrucksvollen Liedern auf den ersten Blick an, daß sie aus dem Stegreif gedichtet, aus lebendiger Anschauung und Empfindung heraus gesungen wurden. Und doch hilft der Kehrreim vortrefflich zur Abrundung der leicht hingeworfenen Zeilen, zur Erhöhung und Vertiefung der Stimmung. Der Gedanke an die verlassene Heimath wird in der zweiten Strophe zum Preise derselben, in der dritten zum Trost, da die

Freude der Rückkehr für alle auf der Reise überstandene Mühsal entschädigt, in der vierten zum Triumphgesang, da die Rückkehr in der Fülle erworbener Güter erfolgend vorgestellt wird.

Wie hier die geliebte Heimath den Mittelpunkt bildet, auf den sich alle Gedanken und Wünsche und Hoffnungen beziehen, und der durch den Kehrreim so recht in's Herz geschlossen, gemüthlich umfaßt wird: so kann, nach demselben psychologischen Gesetz, in den Kriegs- und Kampfliedern die wildeste Kampfsbegier durch den Kehrreim aufgestachelt und entflammt werden. Es gibt unter den Negern Afrika's wandernde Sänger, in der Mandingo-Sprache Jilli-Kea genannt, welche zu Ehren des Häuptlings oder eines Wohlhabenden, der gute Belohnung verspricht, Lieder aus dem Stegreif dichten und absingen, aber auch die Nationallieder des Stammes bewahren und auf Kriegszügen das Heer begleiten, um die Thaten der Väter zu singen und dadurch den Muth der Kriegsmänner anzufeuern. Der Engländer Clapperton begegnete zweien dieser Sänger und sie sangen ihm das folgende Kriegslied, indem der Eine die fortlaufenden Verszeilen, der Andere, den Chor repräsentirend, den Kehrreim mit schriller Stimme mehr schrie als sang.

Gebt Fleisch den Hyänen am Morgen —
    O die breiten Speere!
Des Sultans Speer ist der breiteste —
    O die breiten Speere!
Mein Roß ist hoch, wie 'ne Mauer —
    O die breiten Speere!
Der Elephant aus dem Walde bringt mir, was ich brauche —
    O die breiten Speere!
So wie du bist, so ist der Sultan —
    O die breiten Speere!
Seid wacker, seid wacker, ihr Freund' und Verwandte —
    O die breiten Speere!

Gott ist groß! wild werd' ich wie ein Raubthier —
O die breiten Speere!
Gott ist groß, sie sind da, nach denen ich mich sehnte —
O die breiten Speere!

Durch solchen Refrain wühlt sich die eine Vorstellung gleichsam in die Seele ein, die Speere klirren und blinken nicht bloß dem äußeren Auge, sondern auch dem inneren der Seele und setzen diese in Affekt und Leidenschaft. Es sind Pendelschwingungen, welche immer wieder in sich selbst zurückkehrend die Empfindung unwiderstehlich packen und in ihren Kreis hineinziehen. Wie schon der bloß durch Klopfen oder Trommeln bezeichnete Rhythmus zum taktmäßigen Fortschritt, das bloße Markiren des Dreivierteltaktes zum Walzen einladet: so geräth durch die regelmäßige Wiederkehr solcher Worte und Zeilen auch die Seele in analoge Schwingungen und kann, je nachdem der Inhalt des Liedes ist, zur Freude oder zur Trauer, zum Muth und zur Kampfeslust erweckt werden. Das stetige Zurückgehen auf eine und dieselbe Vorstellung gleicht der fortgesetzten Reibung zweier Hölzer; die Friktion macht nicht bloß warm, sie steigert sogar die Wärme bis zur Gluth, bis das verzehrende Feuer hervorbricht. Selbst ganz prosaische Sätze erhalten im Rhythmus des Refrains lyrischen Schwung. Man denke an das Ça ira des französischen Revolutionsliedes! „Ça ira“ (es wird gehn), pflegte Franklin auszurufen, wenn glückliche Erfolge der Amerikaner im Aufstande wider die Engländer gemeldet wurden. „Ça ira! ça ira!“ wiederholte er nach jeglichem Siege Washingtons. Als 1789 die französische Revolution begann, erinnerte Lafayette die Franzosen an das Lieblingswort des amerikanischen Freiheitsmannes, und um das Volk zu ermuthigen und aufzustacheln, ließ der Marquis den beliebten Volkssänger Lavré kommen, dem er den Auftrag gab, ein Lied mit dem

Refrain ça ira zu dichten. Bald war der Chanson fertig und ließ an wildem Feuer nichts zu wünschen übrig.

Ah! ça ira, ça ira, ça ira!	Ah, 's wird gehn, 's wird gehn, 's wird gehn!
Les aristocrat' à la lanterne;	Die Edelleut' an die Latern;
Ah! ça ira, ça ira, ça ira!	Ah, 's wird gehn, 's wird gehn, 's wird gehn!
Les aristocrat' on les pendra!	Die Edelleut' an den Galgen!
Si on n' les pend pas,	Und hängt man sie nicht,
On les rompra,	Auf's Rad damit!
Si on ne les rompt pas,	Und rädert man sie nicht,
On les brûlera etc.	In's Feuer damit! ꝛc.

Schnell genug ging dies fanatische Lied in den Mund der Pariser Volkshaufen über, es debutirte in der Nacht vom 5. zum 6. Oktober 1789; nach seinen Tönen marschirte das Volk nach Versailles im Sturmschritt.

Der Rhythmus des Gesanges regelt nicht bloß die körperliche Bewegung, er beflügelt sie auch, macht sie elastischer und somit leichter. So sehen wir Matrosen, die eine Last aufwinden, ihre Fuß- und Handbewegungen gern mit Gesang begleiten, am liebsten mit solchen Liedern, die Kehrreime haben. Ein paar Jahre nach der Erscheinung des Freischütz von C. M. Weber sangen bereits die Negersklaven in Westindien beim Heranziehen der Schiffe an's Ufer das beliebte: „Wir winden dir den Jungfernkranz," dessen Refrain: „Schöner — grüner — schöner grüner Jungfernkranz!" — einen ganz besonderen Reiz auf diese Arbeiter ausübte. Weil Alle so gut in den Kehrreim einstimmen können, finden sich auch die Bewegungen Aller in ihm wieder, die Vielheit wird in ihm zur Einheit, Alles fühlt sich als Ein Leib und Eine Seele. Und weil der Einzelne sich im Ganzen fühlt, vergißt er auch um so leichter seine Schwäche und die

Mühsal der Arbeit. Die Arbeit wird durch die Gesangbegleitung gewissermaßen zu einem Spiel und Tanze. Im Orient sind Dreschlieder, die beim Austreten des Getraides, Brunnenlieder, die beim Schöpfen des Wassers gesungen wurden, uralt. So sangen die Israeliten in der Wüste an der Grenze der Moabiter das liebliche Schöpflied (4 Mos. 21, 17 ff.):

Steig' auf, Brunnen! singt ihm zu!
Brunnen, welchen Fürsten gruben,
Den des Volkes Edle bohrten
Mit dem Herrscherstab, mit ihrem Scepter!*)

Diese Zeilen wurden einzeln und im Chor wiederholt und bildeten so ihren eigenen Refrain. Noch heutzutage singen Araberinnen und Negerinnen in ähnlicher Weise. Von den Frauen der Kabylen in Algier berichtet K. Zill**), daß sie das für den Tag benöthigte Mehl auf ihren Handmühlen mahlen, die sie selber drehen müssen, aber auch regelmäßig mit ihren Gesängen begleiten. Die Strophen wechseln dabei in's Unendliche, indem auch der Kehrreim nach den verschiedenen Personen eine kleine Abänderung erleidet. Hier eine Probe:

Ich mahle, ich mahle, es summt die Erreigha,
Ich singe und plaudre mit meiner Schwester.
Bleib draußen, es stäubt in dem Gurbie.
Bald komm' ich hinaus, mit dir zu sprechen!
  Abdallah, mein Lieber, du ziehst auf den Markt,
  Ei, nimm doch meinen Mann mit dir:
  Er ist schon lange nicht dort gewesen,
  Braucht nicht Alles zu seh'n und zu hören!

---

*) H. Ewald, Geschichte des Volkes Israel II. (S. 264 der 2. Ausg.)
**) Ausland 1852, 512.

Ich mahle, ich mahle, es summt die Erreigha,
Ich singe und plaudre mit meiner Mutter.
Bleib draußen, es stäubt in dem Gurbie.
Bald komm' ich hinaus, mit dir zu sprechen!
  Mein lieber Mann Ali, geh' hinaus in's Feld,
  Es fressen die Kühe die Bohnen ab!
  Das wilde Schwein zertritt die Gerste,
  Des Nachbars Maulthier wirft den Dornzaun um.

Ich mahle, ich mahle, es summt die Erreigha xc. xc.

Dem berühmten Afrika-Reisenden Mungo Park sangen die Negerfrauen, nachdem sie ihm ein Lager bereitet und die Mahlzeit angerichtet hatten, ein Lied, das frischweg improvisirt auf ihn selber gedichtet war, als Begleitung zu ihrer Arbeit, dem Baumwollspinnen. Eine junge Frau begann und die übrigen Mädchen und Weiber bildeten den einfallenden Chor. Mungo Park war mit genauer Noth den Nachstellungen der Mauren entronnen und ganz erschöpft unter einem Baume niedergesunken. Dies war das Tagesereigniß, das auf das Gemüth der Frauen lebhaften Eindruck gemacht hatte und nun im Liede auf die einfachste und natürlichste Weise dargestellt wurde. Sie sangen*):

Die Winde sausten, der Regen fiel;
Der arme Weiße, so müd' und schwach,
Saß nieder unter unsers Baumes Dach!
Er hat kein Weib, daß sie Korn ihm mahle,
Keine Mutter füllt ihm mit Milch die Schaale.
Alle: O schenket dem weißen Mann Erbarmen,
Nicht Weib noch Mutter sorgt für den Armen!

Als Kapitain Burton vor wenigen Jahren seine Entdeckungsreise in Ost-Afrika ausführte, stimmten seine schwarzen Begleiter ihm

*) Talvj „Charakteristik der Volkslieder“ S. 88.

zu Ehren ein Liedlein an, das sich bald verbreitete und welches der kühne Reisende öfter zu hören bekam. Es erheiterte und erfrischte die Wanderer.

Einer: Mugungu Mbaya [der schlimme*) Europäer] zieht von der Küste.
Alle: Puti, puti! (wörtlich: scharrt, scharrt!)
Wir folgen dem Mugungu Mbaya!
Puti, puti!
So lang' er uns gut nährt!
Puti, puti!
Wir eilen über Strom und Berg!
Puti, puti!
Mit der Karawane dieses großen Mundewie (Kaufmann)!
Puti, puti!

Die Palankinträger in Ostindien, besonders die von Madras, singen gewöhnlich so lange, als das Palankin in Bewegung gesetzt wird, nehmen dann auch wohl Bezug auf die menschliche Last, welche sie tragen, z. B. wenn der Getragene ein großer schwerer Mann und dazu nicht freigebig ist, lautet das Lied etwa folgendermaßen:

O, welch ein schwerer Sack, ho ho!
Gewiß ist es ein Elephant, ho ho!
Es ist ein groß Gewicht, ho ho!
Laßt uns sein Palki niederstellen, ho ho!
Laßt uns ihn stellen in den Koth, ho ho!
Geben wir ihn seinem Schicksal Preis, ho ho!
Nein, er wird dann zornig werden, ho ho!
Ja, und er wird uns schlagen dann! ho ho!
Eilen wir daher von hinnen, ho ho!
Rasch voran, rasch voran! ho ho!

*) Der „schlimme, böse" Mann ist ein rühmliches Beiwort, welches beweist, daß man ihn achtet; der „gute, gutmüthige" würde besagen, daß er einfältig und dumm wäre.

Eine Dame hingegen, deren Gewicht nicht drückend ist, wird mit folgendem Gesange beehrt:

Sie ist nicht schwer, Butherum! (Gebt Acht!)
Tragt sie sanft, Butherum!
Die nette kleine Dame, Butherum!
Hier ist eine Brücke, Butherum!
Tragt sie sorgfältig, Butherum!
Tragt sie sanft, Butherum!
Singet lustig weiter, Butherum!

Wir haben da wieder einen Blick in die Anfänge und Ursprünge aller Volkspoesie gethan. Ob die Kinder Israel nach ihrer wunderbaren Errettung aus der Hand Pharao's ihren Chorgesang anstimmen: „Lasset uns den Herrn singen! Mann und Roß hat er in's Meer gestürzt!" oder ob die Negerweiber vom weißen Manne, der in ihrer Hütte eingekehrt ist, singen; oder ob die Palankinträger dem, was sie beim Tragen denken und fühlen, einen rhythmischen sangbaren Ausdruck geben: es ist überall das gleiche Wesen, die in die Empfindung übergehende Anschauung des unmittelbar Erlebten und Erfahrenen, was unwiderstehlich zum Gesange treibt und insbesondere den Kehrreim auf die ungesuchteste Weise herbeiführt. Weil der Inhalt des Gesungenen Allen ebenso lebendig vor dem äußeren als im inneren Sinne steht und den Affekt erregt, weil da nichts willkürlich phantasirt und erdichtet, sondern die einfache Thatsache, die Alle erlebt, nur wiedergegeben, das Gefühl, das Alle erfüllt, im Worte verdichtet wird: so braucht nur Einer anzufangen und alsbald stimmen Alle ein.

Ebenso treffen wir bei den hochbegabtesten wie bei den rohesten Völkern den Rundgesang mit Tanz verbunden. Auch unsere altdeutschen Frühlings-, Sommer- und Winterlieder wurden vom Landvolk getanzt; jene im Freien, diese in der Stube; sie waren mit allerlei

Spielen und Aufzügen verknüpft, und der Gesang regelte die Bewegungen der Theilnehmer. Je mehr sich der Kulturmensch noch als Naturmensch fühlte in gesunder Kraft und Harmonie aller seiner leiblichen und geistigen Kräfte, desto mehr mußten auch die Regungen seines Gefühls und die rhythmischen Bewegungen seiner Vorstellungen, die er im Gesange darstellte, sich in entsprechenden Gliederbewegungen, d. h. im Tanze, verkörpern. So hatte die sehr ausgebildete griechische Kunstlyrik, die in Strophe, Antistrophe und Epode sich gliederte, die Tanzfigur der Evolution, ihrer Abwickelung und des zur Ruhe gekommenen Schlusses zur Grundlage. Wie wir schon an den Reigen, die unsere Kinder tanzen und mit Gesang begleiten, ersehen können, tritt der Bewegung eine Gegenbewegung gegenüber, die kämpfend sich versöhnen.

3.

Im Versmaß selber mit seinem stetigen Wechsel zwischen Länge und Kürze liegt Fortschrittsdrang und Hemmung, ein stets sich erneuernder Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe — ein Tanz der Worte, die sich anfassen, verschlingen, sich drehend ihre Kreise ziehen und im gleichen Takte dort wieder anlangen, von wo sie ausgegangen sind.

Im Hexameter tritt der Spondeus (— —) mit seinen zwei Längen an die Stelle des Daktylus (— ◡ ◡) als Hemmung und Friktion gegenüber der daktylischen Hast und Sprungfertigkeit; aber damit noch

nicht genug, bedarf der Vers nach seiner Mitte hin eines Einschnittes, der Cäsur, als eines wenn auch nur kurzen Ruhepunktes, wo der Athem des Vortragenden sich etwas erholen kann. Doch er gewährt auch an seinem Ende so wenig Abschluß, daß er, der prosaischen Rede sich nähernd, einen lang und breit sich fortspinnenden Faden für die Erzählung bildet und darum vorzugsweise der epische Vers ist, der die gegenständliche Welt in ihrer endlosen Mannichfaltigkeit darzustellen besonders geeignet ist. Er ist so recht der Vers der Anschauung, der objektiven Poesie, die, weil sie das dichtende Subjekt mit seiner gemüthlichen Erregung ganz zurücktreten läßt, auch nicht der auf die Empfindung gerichteten musikalischen Wirkung des Reimes bedarf und im Grunde auch den Kehrreim abweist, der nicht fortschreitet, sondern auf denselben Punkt stetig zurückkehrt.

Aber auch in den eigentlich lyrischen Maßen mit strophischer Gliederung fehlt der Kehrreim, obwohl in der alcäischen Strophe z. B. mit ihrem stürmischen Auf- und Abwogen das erregte und bewegte Gemüth des Dichters einen trefflichen Ausdruck findet. Es ist noch zu viel erhabener Schwung in diesem Versmaß, ein Fortschrittsdrang der Gedanken und Gefühle, der nicht Zeit gewinnt, in sich selber zurückzukehren, vielmehr am erhabenen Gegenstande sich erhebt. Man vergleiche Klopstocks Ode an den Erlöser:

◡– ◡–́◡ –́◡◡ –◡◡
◡– ◡–́◡ –́◡◡ –◡–
◡– ◡–́ ◡– ◡–́ ◡
–̋◡◡ –◡◡ –́◡ –◡

Der Seraph stammelt, und die Unendlichkeit
Bebt durch den Umkreis ihrer Gefilde nach
Dein hohes Lob, o Sohn! Wer bin ich,
Daß ich mich noch in den Jubel dränge?

Ruhiger zwar und beschaulicher ist das sapphische Versmaß, aber durch den nach der drei Mal sich wiederholenden Zeile

—◡ —◡ —◡◡ —◡ —◡

einen Abschluß bringenden Schluß

—◡◡ —◡

steht es dem Kehrreim auch schon ganz nahe.

Warmes Purpurlicht aus der Himmelsbläue
Schimmernd im metallenen Meeresspiegel
Wiegt sich auf verhallenden Glockentönen:
Ave Maria!

Das griechische, so kunstvoll ausgebildete Metrum, welches das Sprachmaterial wie einen weichen Teig knetet und zu streng abgegrenzter scharf bestimmter Form ausprägt, gewährte dem feinen Ohr und Sprachgefühl des griechischen Volks so viel Befriedigung, daß der Wunsch nach Erhöhung der Wirkung des Klanges durch Assonanz (Gleichklang der Vokale) oder Alliteration (Wiederholung des gleichen Anlautes) oder nach Endreimen der Verse mit Gleichklang der Vokale und Konsonanten nicht aufkam; ihre Lyrik prägte sich so gegenständlich in festbegrenzter voll abgerundeter Form aus, sie stellte das Gefühl in so hellen Sonnenschein des anschaulichen Bildes, war mit Einem Worte noch so sehr eine Lyrik der Anschauung und noch so wenig eine Lyrik des Gemüths, daß das Bedürfniß nach Wiederkehr derselben Verszeilen und Worte, nach einem Refrain, der auch die gegenständliche Welt in das Dämmerlicht des in sich webenden und schwebenden Gefühles, der die Mannichfaltigkeit der Bilder in die Eine Grundbestimmung hineinzieht, das Wort in musikalischen Tonsatz verwandelt, weniger hervortrat.

Die griechische Volkslyrik jedoch hatte, wie das Volkslied überhaupt, auch ihren Kehrreim, wie wir aus den Idyllen des

Theokrit und Bion ersehen können, die der Volksweise nachgebildet sind und darthun, daß selbst der Hexameter der musikalischen Wirkung nicht unfähig ist. Sie wurden vornehmlich deßhalb bukolische Idyllen genannt, weil sie in ihrer Form das Gepräge des Hirtengesanges trugen.

In Theokrits erstem Idyll „Thyrsis“*) heißt es:

Hebet Gesang, ihr Musen, geliebteste, Hirtengesang an!
Thyrsis vom Aetna ist hier, und die liebliche Stimme des Thyrsis.
— Wo wart ihr, als Daphnis verschmachtete, wo doch, o Nymphen?
Fern im peneiischen Tempe, dem reizenden, oder am Pindos?
Denn nicht weiletet ihr um den mächtigen Strom des Anapos,
Nicht um des Aetna Geklüft, noch Akis heilige Wasser.

Hebet Gesang, ihr Musen, geliebteste, Hirtengesang an!
Schakale haben ihn ja, ihn heulende Wölfe bejammert;
Klage des Löwen um ihn, da er hinsank, scholl aus dem Walde.

Hebet Gesang, ihr Musen, geliebteste, Hirtengesang an!
Ihm zu Füßen gestreckt in Haufen, wie stöhnten die Kühe!
Brüllten in Haufen die Stiere umher, und Kälber und Färsen.

Hebet Gesang, ihr Musen ꝛc. ꝛc.

Man sieht, wie der eine Intercalarvers auch bereits eine strophische Gliederung erzeugt, welche der Lyrik so wesentlich ist. Aber man empfindet auch zugleich, daß der Hexameter der rein lyrischen Wirkung des Liedes Abbruch thut und zweien Herren, der Epik und Lyrik, nicht gleich gut dienen kann.

Wir können die zweifache Regel aufstellen: Je weniger streng das Sylbenmaß herrscht, je freier die Rhythmen

*) Vgl. Theokritos, Bion und Moschos. Deutsch im Versmaße der Urschrift von Dr. E. Mörike und F. Notter (Stuttgart 1855).

sind, wie in den oben angeführten Beispielen aus der Poesie der Hebräer, der Neger und Hindus oder, wie wir bald sehen werden, in den germanischen Sprachen, die statt die Sylben zu messen, sie betonen und nur die Hebungen zählen, den Accent an die Stelle der Länge und Kürze setzen — desto mehr verlangt auch das Ohr nach Ruhepunkten, wie sie der Kehrreim bietet. Und: Je epischer die Lyrik ist, desto mehr tritt der Kehrreim zurück, je musikalischer sie wird, zum Liede sich gestaltet, in welches Alle einstimmen sollen oder doch können, desto mehr tritt der Kehrreim hervor und wächst seine Macht.

Die spanischen Romanzen, welche in ihrem kurz gemessenen gravitätisch fortschreitenden trochäischen Sylbenfall des Verses kein Bedürfniß nach markirteren Ruhepunkten am Ende der Verszeilen haben, deren volltönende Sprache schon in der Assonanz, in der regelmäßigen Wiederkehr desselben Vokals in der letzten betonten Sylbe jedes Verses, melodisch wirkt — können des Reimes wie des Kehrreimes viel leichter entbehren als unsere deutschen „Lieder", zumal da sie auch die Erregungen des Gemüths, den tiefsten Haß wie die glühendste Liebe immer mit einer so klaren Gegenständlichkeit darstellen, daß kein dunkler Hintergrund, kein schwebendes Halbdunkel, kein Zurückwogen der fühlenden Seele in ihre Empfindung diese epische Ruhe und Klarheit trübt. Wo aber das Gefühl als solches durchbricht und zum Ausdruck gelangt, wie es in vielen rein lyrischen Romanzen der Fall, und zumal, wenn darin das ganze Volk seine Freude oder sein Leid ausspricht: da stellt sich auch alsbald der Kehrreim ein und ist dann von erschütternder Wirkung. So in der berühmten maurischen Romanze von der Eroberung Alhama's, die von den Moriskos in Spanien wie ein nationales Klagelied gesungen wurde und die Gemüther so rührte, daß die Regierung das Absingen dieser Romanze verbieten mußte. Sie beginnt:

Es durchritt der Maurenkönig
Die volkreiche Stadt Granada,
Von dem Thore von Elvira
Bis zu dem von Bivirambla.
Wehe mir, Alhama!

Dieser Wehruf geht durch alle Strophen und gibt der Erzählung den lyrischen Grundton, in den wie in's wogende Meer die verschiedenen Flüsse und Bäche der einzelnen epischen Momente einmünden und zu Einer Gesammtstimmung verschmelzen.

Die serbischen Lieder sind reimlos wie die Lyrik der Griechen und gleich dieser plastisch abgerundete Bilder, welche das Gefühl aussprechen, indem sie ein lebendes Gemälde aufstellen, worin es Form gewinnt und auf naive Weise sich verkörpert. Der Kehrreim setzt jedoch das singende Subjekt vollkommen in Freiheit, erscheint ganz besonders in den leichten neckischen Liebesliedern und vermehrt mit seiner graziösen Leichtigkeit nicht wenig ihren Reiz. Aber auch Ernst und Scherz weiß der Kehrreim anmuthig zu paaren.

So in den Umzugsliedern. Wie in unseren deutschen weltlichen Volksliedern der alte Kirchengesang mit seinem Kyrie eleison (Herr, erbarme dich unser!) oder dem Anruf an die Jungfrau Maria dem Kehrreime die Bahn brach: so haben in serbischen Liedern die Anrufungen von Göttern in den altheidnischen religiösen Liedern sich im weltlichen Volksliede erhalten; obwohl das Volk von Lado und Lela (Göttin und Gott der Liebe) und Polela (Göttin der Ehe) nichts mehr weiß, kommen in manchen Liebesliedern gleichsam wie Klagerufe die Refrains „lado, lado!“ vor, und die Pfingstköniginnen singen frischweg ihren Kehrreim „leljo!“ Gegen Pfingsten ziehen nämlich die jungen Mädchen aus, um über die benachbarten Dörfer einen fröhlichen Umzug zu halten. Eine von ihnen ist zur Königin erwählt und mit einer aus Tüchern und Blumen gewundenen Krone

geschmückt worden; in der Hand trägt sie einen Stab, an welchem gleichfalls Tücher flattern: das ist ihr Scepter. Eine andere trägt die Fahne, die übrigen stellen Hofdamen vor und ritterliche Krieger, welche letztere an ihren hölzernen Schwertern zu erkennen sind. Alle sind mit Blumen geschmückt. Zu ihrem Schutz zieht eine Schaar junger Bursche mit, meist die Brüder oder Vettern der Mädchen. Ein Dudelsack oder sonst ein Instrument darf nicht fehlen. So zieht das lustige Völkchen von Hof zu Hof, und wenn sie Halt machen, bilden sie einen Kreis (Kolo) und singen ihre kleinen Lieder. Der Königin wird ein Sessel gebracht. In der Mitte des Kreises sitzend theilt sie durch Winke und Geberden ihre Befehle aus. Die Lieder sind an den Hausherrn, den Sohn, die Tochter ꝛc. gerichtet und finden die freundlichste Aufnahme; die jungen Sänger werden überall beschenkt.

Das erste dieser Liedchen, das beim Auszug angestimmt wird, lautet:*)

König, lichter König! Leljo!
Königin und Banin!
Komm und erhebe dich,
Von Hofe zu Hofe,
Bis zum Thron des Zaren,
Wo der Zar den Wein trinkt,
Den die Zarin reichet,
Reicht im gold'nen Becher! Leljo!

Jede Zeile wird drei Mal wiederholt und dann folgt stets der Refrain „Leljo!“ Dabei halten sich Tänzer und Tänzerin, welche den Kolo bilden, am Gürtel und tanzen in geschlossenem oder halbkreisförmigem Rondo, angeführt von einem Vorsänger, der die Touren angibt und

*) W. Gerhards „Wila“ (Leipzig, 1828) I.

Kolo=Führer heißt. Die Bewegung ist sanft, geht jedoch mitunter auch in ein rascheres Tempo über. Während des Gesangs schweigt der Dudelsack, dessen Träger inmitten des Kreises steht. Zwischen den Liedern bringt ein witziger Bursch zur Abwechslung auch wohl einen lustigen Spruch oder Vers, der an unsere süddeutschen Schnadahüpfle erinnert.

In ähnlicher Weise wandern, singen und tanzen die Regenmädchen. Im Frühjahr oder wenn im heißen ausdörrenden Sommer der Regen gar zu lange verzieht, macht sich eine Gesellschaft junger Mädchen von 12 bis 15 Jahren auf, um vor den Häusern kleine Lieder zu singen, in welchen der Regengott Dodo um Regen angefleht wird. Eins von den jungen Mädchen stellt seine Priesterin, die Dodola, vor; sie hat ihre Kleider ausgezogen und ist mit Schilfrohr und Weidenzweigen behängt, mit Kränzen von Iris und Sumpfblumen geschmückt. Sie dreht sich wirbelnd im Kreise, während ihre Gefährtinnen sie singend umtanzen. Dann tritt die Hausfrau aus der Thür und gießt über die Dodola einen Eimer voll Wasser — auf den befruchtenden Regen deutend, den der Herr des Himmels der dürstenden Erde schenken soll. Eins von diesen „Regenliedern" lautet also:

Flehn wir Mädchen Gott den Höchsten
Oj dodo, oj dodole!
Daß es regnend niederthaue
Und bethaue Wies' und Felder,
Winterweizen uns befruchte
Und das Doppelblatt des Maiskorns!

Hinter jeder Zeile ertönt das Oj dodo, oj dodole!

In Form des sich wiederholenden Namens des Geliebten, in welchem sich ja die Sehnsucht nach seinem Besitz so natürlich zusammenfaßt, erscheint der Refrain höchst wirksam in folgendem Liedchen:

Des Mädchens Wunsch.

Hätt' ich doch, ach Laso,
All' des Zaren Schätze!
Wüßte wohl, ach Laso,
Was ich dafür kaufte!
Kaufte mir, ach Laso,
An der Saw ein Gärtlein.
Wüßte wohl, ach Laso,
Was ich drinnen pflanzte!
Pflanzte drin, ach Laso!
Hyacinth und Nelken.

Hätt' ich doch, ach Laso,
All' des Zaren Schätze!
Wüßte wohl, ach Laso,
Was ich dafür kaufte.
Kaufte mir, ach Laso,
Dann den Knaben Laso,
Daß er mir, ach Laso,
Gärtner würd' im Garten.

Wie schön kehren da die Anfangszeilen des Liedes in der zweiten Hälfte desselben wieder, und wie unübertrefflich naiv ist der fortgehende Kehrreim: „ach Laso!" wo es schließlich ausgesprochen wird, daß der Knabe Laso selber für des Zaren Schätze gekauft werden soll — „daß er mir, ach Laso! Gärtner würd' im Garten." Das Doppelpaar der wiederkehrenden Verszeile „hätt' ich doch, ach Laso, all' des Zaren Schätze" wirkt mit dem Schlußrefrain so kunstgerecht zusammen, wie es kaum die geübteste Kunstlyrik hätte erfinden können.

Was hier im leichten Scherz auf die einfachste Weise durch den Kehrreim erreicht wird, das wird andererseits mit ebenso einfachen

Mitteln für das Empfindungsvolle, Ernste, ja für die tiefste Tragik gewonnen. Die slavische Volkspoesie hat überhaupt gegenüber der deutschen etwas Gedämpftes, Verschleiertes auch in der Lustigkeit, wie denn auch ihre Helden- und Liebeslieder fast durchgehends die Molltonart haben. Wo dann aber der Inhalt selber düster und trauererregend ist und die Klage ertönt, da ist sie so recht in ihrem Elemente und gewinnt mit den einfachsten Naturlauten, die sie als Refrain wiederkehren läßt, eine solche Energie der Empfindung, daß die Kunstlyrik vor solcher Naturgewalt, die doch wieder trotz aller grellen Färbung nicht ohne Innigkeit und Seele ist, die Segel streichen muß. Lassen Sie mich Ihnen ein russinisches Volkslied mittheilen, das in der großen Einfachheit seines Baues auch in der deutschen Uebersetzung seine Kraft zu äußern vermag. Es führt uns auf ein Schlachtfeld (ein ähnliches polnisches Volkslied nennt die Ufer des Dniestr), zeigt uns den sterbenden Sohn, dessen Gebeine unbeerdigt bleichen müssen. Die Mutter sucht ihn, kann ihn aber nicht finden; und die Raben geben ihr Kunde, daß ihr Kind der Todesvögel Beute geworden. Es ist das einzige Naturbild, welches die einförmige Steppe bietet; gleichwie in der Sahara nur die weißen Knochen der verschmachteten Pilger und Kameele den Weg bezeichnen, welchen die Karawane genommen, und Zeugniß geben von dem Leben, das in dieser leblosen Natur gewandelt, so wird hier der einfarbige eintönige Steppenboden belebt durch das Bild der Schlacht, die einst über ihn hinweggetobt, welche die Erdkruste aufgepflügt hat — mit Kugeln, und gedüngt hat — mit Menschenblut. Die klirrenden Sporen und stampfenden Hufe der Pferde waren das einzige Grabgeläut, das die Gefallenen ehrte, und der krächzende Rabe ist das einzige lebende Wesen, bei dem noch Nachfrage über ihr Schicksal zu halten ist. Diese wenigen Pinselstriche bilden das ganze Gemälde, aber es ist wunderbar prächtig in seinem düsteren Kolorit, und wie die einfachen Vers-

zeilen durch die Figur der Repetition die größte Innigkeit erhalten, so geht die einfache Interjektion, in welche sie alle ausmünden, gleich einem zugleich nachsinnenden und wehklagenden Seufzer durch das Ganze, und es ist uns, als müsse die ganze Natur und das in der trauernden Mutter sich darstellende Volk, das seine Söhne da verlor, mit einstimmen.

Das Schlachtfeld.

Schwarz geackert ist das Blachfeld,
Hei, hei!
Schwarz geackert ist das Blachfeld
Und mit Kugeln ward's besäet.
Weißer Leib hat es geegget,
Hei, hei!
Und mit Blut ward's voll getränket.

Auf dem Hügel liegt der Krieger,
Hei, hei!
Auf dem Hügel liegt der Krieger,
Deckt die Augen mit dem rothen,
Mit dem rothen Seidentuche,
Hei, hei!
Deckt die Augen mit dem Tuche.

Weder Sarg noch Leichenhügel,
Hei, hei!
Weder Sarg noch Leichenhügel!
Nicht der Vater, nicht die Mutter,
Niemand findet sich zum Läuten,
Hei, hei!
Niemand findet sich zum Klagen.

Rosse läuten mit den Hufen,
hei, hei!
Rosse läuten mit den Hufen,
Mit den Sporen die Soldaten.
Rosse läuten mit den Hufen,
hei, hei!
Mit den Sporen die Soldaten.

Rabe fliegt von fernen Seiten,
hei, hei!
Rabe fliegt von fernen Seiten,
Läßt sich auf dem Hügel nieder,
Schlürfet gierig seine Augen!
hei, hei!
Schlürfet gierig seine Augen.

Klagend geht umher die Mutter,
hei, hei!
Klagend geht umher die Mutter,
Ihren lieben Sohn zu suchen:
Deinen lieben Sohn, den kenn' ich,
hei, hei!
Denn an ihm find' ich die Nahrung.

Sage mir, du lieber Rabe,
hei, hei!
Sage mir, du lieber Rabe,
Ist noch weiß mein liebes Söhnchen,
Sind denn blau noch seine Augen?
hei, hei!
Sind denn roth noch seine Lippen?

Sage mir, du lieber Rabe,
Hei, hei!
Sage mir, du lieber Rabe,
Ist noch weiß mein liebes Söhnchen,
Sind denn blond noch seine Haare,
Hei, hei!
Röthen sich noch seine Lippen?

Bläulich sind schon seine Lippen,
Hei, hei!
Bläulich sind schon seine Lippen,
Dunkel sind schon seine Haare,
Und auf seinen Wangen sitz' ich,
Hei, hei!
Schlürfe gierig seine Augen.

Wir gedenken hier wohl füglich der ausgezeichneten düster-prächtigen schottischen Ballade: „Dein Schwert, wie ist's vom Blut so roth, Edward, Edward!"

Was für eine ergreifende Wirkung gewinnt da das wiederkehrende einfache o!*). Die bloße Anrede: Mutter, Mutter! Edward, Edward! bildet nebst dem O! den Refrain — aber was könnte erschütternder sein als diese Ausrufe! Diese O! im Munde Edwards, die aus dem gepreßten, gepeinigten, alles Denken in die Eine Empfindung hineinziehenden Gewissen wie ein Schmerzenslaut der sündigen Menschheit erschallen, klagen über das verlorene Glück im Gedanken an Weib und Kind und sind dann wieder ein Ausdruck der Verzweiflung im Gefühl der Schuld, die nicht mehr zu sühnen ist, und

*) Vgl. Aesthetische Vorträge I., S. 85 ff.

schleudern den Fluch der Hölle auf die Mutter, welche zur bösen That des Vatermords selber rieth. Und eben diese O! im Munde der schrecklichen Mutter, die nun zur Erkenntniß kommt, daß sie nicht blos den Mann, sondern auch den Sohn geopfert hat und für immer verlieren muß, welche Stufenleiter stellen sie dar von der Ahnung des Entsetzlichen bis zur Gewißheit, daß sie selber nun von den Folgen des Verbrechens getroffen werden wird! Wer die Ballade, etwa in der Löwe'schen Komposition*), welche die gelungenste ist, hat singen hören, dem wird der herzerschütternde Eindruck sein Leben lang gegenwärtig bleiben, der bekommt eine lebendige Anschauung von der tiefen musikalischen Wirkung, welcher diese nordische Balladenweise fähig ist und die sie ganz besonders durch den Kehrreim gewinnt.

Doch auch in der zarteren Weise des Sentimentalen erreicht der Kehrreim des Volksliedes die vollste Kraft. Was könnte rührender sein als der Refrain in „Desdemonens Lied", welches Herder nach dem Französischen in seinen „Stimmen der Völker" schön wiedergegeben hat, wo der Kehrreim sich dreifach gliedert, in der mittleren Zeile zur höchsten Innigkeit sich steigert und dann in der letzten wie ein leises Echo verhallt.

An einem Baum, am Weidenbaum saß sie,
Gedrückt die Hand zum Herzen, schwer von Leide,
Gesenkt das Haupt, auf ewig fern der Freude,
So weinte sie, so sang sie, spät und früh:
  Singt alle Weide!
  Singt meine süße, liebe grüne Weide.
    Liebe grüne Weide!

*) Drei Balladen von Göthe, Herder, Uhland. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komp. v. L. Löwe. (Berlin, Schlesinger.)

Der helle Strom, er fühlet mit ihr Ach!
Er rauschet sanft zu ihren Klagetönen.
Der Fels in ihm, erweicht von ihren Thränen,
Hallt traurig den gebrochnen Seufzer nach.
Singt alle Weide!
Singt meine süße, liebe grüne Weide.
Liebe grüne Weide!

Du hangend Laub, geliebte Weide du,
Was neigst du dich herab zu meinem Leide?
Mir Kranz zu sein in meinem Leichenkleide?
Hier schwur er mir, hier find' ich meine Ruh.
Singt alle Weide!
Singt meine süße, liebe grüne Weide.
Liebe grüne Weide!

Er schwur mir Treu! Treuloser, lebe wohl!
Ich flehte dir: soll ohne dich ich leben?
„Du kannst dein Herz ja einem Andern geben!"
So sprachst du mir. Leb wohl, leb ewig wohl!
Singt alle Weide!
Singt meine süße, liebe grüne Weide.
Liebe grüne Weide!

Hier ist die Weide, welche einst Zeuge war des höchsten Glückes der nun treulos Verlassenen, der einzige lichte Punkt für die Gegenwart wie für die Vergangenheit und zugleich der einzige feste Punkt für eine verzweifelnde Seele, deren Welt in Trümmer zerfallen ist. Die Weide ist zum persönlichen Wesen geworden, das auch im gegenwärtigen schrecklichen Momente seine Theilnahme nicht versagt; die Weide neigt sich mit ihren weichen Zweigen trauernd zur Unglück-

lichen herab, als wollte sie ihr, der im Leben der Myrthenkranz versagt war, mit ihrem grünen Laube den Brautkranz reichen. So wird das Bild der Weide zum Krystallisationspunkte für die auf- und abwogenden Gefühle und das entscheidende Wort für den Refrain. In dem Bilde der Weide ist der Schmerz gegenständlich geworden, von der Seele gleichsam abgelöst und für Andere zugänglich gemacht, so daß Alle, die das Lied hören, theilnehmend in den Kehrreim einstimmen können und dazu auch geradezu aufgefordert werden. So haben wir hier den interessanten Fall, daß auch im monodischen, d. h. die Stimmung eines Einzelwesens offenbarenden Liede doch immer noch eine Tendenz auf den Chor, auf das Einstimmen Aller liegt, denen das Lied vorgesungen wird. Diese Tendenz kommt in jedem Kehrreim zum Vorschein. Die Aufforderung: Singt Alle! könnte weder gestellt noch erfüllt werden ohne die Wiederkehr derselben Worte und Verszeilen. In einem spanischen Volksliede, welches gleichfalls die „Klage der Verlassenen“ besingt und also anfängt:

Es weinte das Mädchen,
Gerecht war ihr Schmerz,
Weil treulos der Liebste
Gegangen von ihr —

kehren drei Mal am Ende der drei Absätze die Verszeilen wieder

O weine nur, Herz,
Gerecht ist dein Schmerz!

Ist das nicht wie eine Stimme des über dem Ereigniß in ruhiger Betrachtung stehenden und doch zugleich mit affektvoller Theilnahme das im Liede Vorgetragene bekräftigenden Chors in der alten griechischen Tragödie? Durch diese stetige Wiederkehr erhält das Gesagte eine Affirmation, Bejahung und Bestätigung, und wird

aus der Gefühlswelt des Einzelwesens in's Allgemeinmenschliche und Sittliche emporgehoben. Es mögen immerhin von Anfang an Alle das Lied singen, im Refrain gewinnt es eine Verstärkung, als stimme noch ein größerer Chor ein. Schon in der Figur der Repetition, in welcher die Anfangszeile der Strophe zugleich die Schlußzeile bildet, wird diese Verstärkung offenbar. Unser altdeutsches Lied vom Tannenbaum ward zuerst vom einzelnen Sänger vorgetragen, bald aber stimmten gewiß alle Zuhörer in die wiederkehrende Schlußzeile ein:

O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter!
Du grünst nicht nur zur Sommerzeit,
Im Winter auch, wenn's friert und schneit.
O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie treu sind deine Blätter!

Der Sänger erläutert das in der ersten Zeile Ausgesagte durch die beiden Mittelzeilen, und in der Schlußzeile wird es für richtig befunden. So kehrt der erste Wellenschlag mit verstärkter Kraft zurück. Das bekannte deutsche Volkslied „Die Gedanken sind frei" beginnt mit diesem allgemeinen Satze und schließt dann jede Strophe damit. Man könnte diesen Kehrreim den „lehrhaften" (didaktischen) nennen, aber er ist nirgend trockener Lehrsatz, sondern zeigt in seinem Rhythmus die Bewegung des Gemüthes und die Innigkeit, mit der es ihn aufgenommen hat.

Die Gedanken sind frei,
Wer kann sie errathen?
Sie fliehen vorbei
Wie nächtliche Schatten.
Kein Mensch kann sie wissen,
Der Jäger nit schießen;
Es bleibet dabei:
Die Gedanken sind frei!

Die Bejahung und Bestätigung, welche in dieser Wiederholung, insbesondere im Kehrreime liegt, tritt auf die treuherzigste Weise im

Wörtlein „ja" hervor, selbst in unseren Balladen, welche hierdurch größere lyrische Innigkeit erhalten. Ich erinnere an das Lied von der schönen Bernauerin: „Man wolle für sie beten, ja beten!" Im St. Gertrudenliede heißt es:

Es war einmal ein armer Mann.
Er hat kein Geld und auch kein Gut,
Ganz betrübt stunden ihm seine Sinne, ja Sinne,
Ganz betrübt stund ihm sein Sinn.

Noch mehr freilich muß sich das „ja" im rein lyrischen Liede wiederholen, wo das Gefühl ganz und voll ausströmt, wie in dem herzlichen Liede „Du, du!" wo die sich wiederholenden Anfangsworte der Verse auf das schönste mit dem sich wiederholenden „ja" abwechseln, wie zwei sich antwortende Chöre.

Du, du.

Du, du liegst mir am Herzen,
Du, du liegst mir im Sinn!
Du, du machst mir viel Schmerzen,
Weißt nicht, wie gut ich dir bin!
Ja, ja,
ja, ja!
Weißt nicht, wie gut ich dir bin!

So, so, wie ich dich liebe,
So, so liebe auch mich!
Die, die zärtlichsten Triebe
Fühle ich ewig für dich!
Ja, ja,
ja, ja!
Fühle ich ewig für dich!

Doch, doch darf ich dir trauen,
Dir, dir mit leichtem Sinn?
Du, du kannst auf mich bauen,
Weißt nicht, wie gut ich dir bin.
Ja, ja,
ja, ja!
Weißt nicht, wie gut ich dir bin!

Und, und wenn in der Ferne
Dir, dir mein Bild erscheint,
Dann, dann wünsch' ich so gerne,
Daß uns die Liebe vereint!
Ja, ja,
ja, ja!
Daß uns die Liebe vereint.

Bei solchen Liedern meint man schon im Lesen derselben ihre Melodie singen zu hören, sie nöthigen fast zum Singen. Das Lied zeigt bereits in den Wiederholungen, wie es jedenfalls der Komponist setzen müßte, auch wenn der Dichter das „du"-und „ja" nicht wiederholt hätte. Da das Volkslied wesentlich auf den Gesang gestellt, nur in und mit demselben das ist, was es ist, sollte aber auch keins gedruckt werden, ohne den Kehrreim und die Wiederholung einzelner Verstheile anzudeuten.

Da der Kehrreim immer wieder auf denselben Punkt zurückkommt, so ist er, wie er einerseits die Gefühle der Sehnsucht, Trauer und Klage inniger macht und verstärkt, andererseits nicht minder wirksam in den Liedern des Frohsinns und der Laune, in den Spott- und Neckliedern und Schwänken, indem er ein komisches Bild wie in Stein gehauen hinstellt und mit wahrer Schadenfreude den Blick

darauf weilen zu lassen nöthigt. Wie arg spielt er dem armen „Schreiber im Korbe" mit, dem Heinrich Konrad, der sich von seiner Angebeteten hinter's Licht führen und in einen Korb stecken läßt, und wie trefflich spannt er schon im Voraus die Aufmerksamkeit auf den tragikomischen Ausgang des Abenteuers.

Es ging ein Schreiber spatzieren aus,
Wohl an dem Markt, da steht ein Haus.
    Heinrich Konrade, der Schreiber im Korb.

Er sprach: Gott grüß Euch, Jungfrau fein,
Nun wollt Ihr heut mein Schlafbuhl sein?
    Heinrich Konrade, der Schreiber im Korb*).
                                u. s. w.

Oder wenn Weltliches und Geistliches gemischt und demgemäß die Kehrreime sich parodirend zusammengestellt werden, wie im Pinzgauerlied:

Die Pinzgauer wollten wallfahren gahn,
    Kyrie eleison!
Dahin, wo St. Salvator thät stahn,
    Kyrie eleison!
Deßhalben wär'n wir kommen,
Deßhalben wär'n wir da!
    Juchhe! juchhe! Kyrie, kyrie!
Gelobt sei die Krispel und die Salome!
Gelobt sei die Krispel und die Salome!

Oder im Liede von der Buttermilch**) — wie taucht der Kehrreim die Sänger förmlich in die Buttermilch ein, daß sie behaglich und übermüthig darin plätschern:

*) Des Knaben Wunderhorn, I., 53.

**) Vgl. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, herausg. v. L. Uhland, II., 251.

Eines Bauern Sohn hat sich vermessen,
Er wollt' eine gute Buttermilch essen:
Ein' auserwählte Milch,
ein' hochgelobte Milch,
ein' abgefeimte Milch,
des Milri Milch, des Milri Milch,
ein' gute Buttermilch.
Man trug ihm her ein saures Kraut,
Die Buttermilch troff ihm baß in die Haut:
Ein' auserwählte Milch,
ein' hochgelobte Milch ꝛc.

Der Kehrreim reißt die Singenden so unwiderstehlich fort, daß er dem Volke Veranlassung geboten hat, ihn selber wieder zu einem Neckspiel zu benutzen, indem er plötzlich abgebrochen wird und den Nichtkundigen verführt, ihn im begonnenen Rhythmus zu vollenden. So haben die Bauern im Lechrain*) bis auf die neueste Zeit ihr Jägerlied gesungen, welches also beginnt:

Ich wollt', daß ich ein Jäger wär
Und trüg ein grünes Kleid.
Und der Jäger, Jäger trägt ein grünes, grünes Kleid
Und es war seine einzige Freud' Freud' Freud'
Und es war seine einzige —
Und es war seine einzige Freud' Freud' Freud'
Und es war seine einzige Freud'!

Wer den Kehrreim bei der ersten Wiederholung aussingt, (und das geschieht oft genug), muß eine Maß Bier geben. Daß auch Kinder gern mit Kehrreimen spielen und mit der Willkür ihrer Phantasie bloße Lautverbindungen zusammenstellen, die sie an ihre Reime hängen, ist bekannt. Man darf aber bei solchen scheinbar ganz sinn-

*) Aus dem Lechrain ꝛc. von K. Freiherrn v. Leoprechting (München, 1855).

losen Refrains nie vergessen, daß der Kehrreim nicht bloß Gesang und Instrumentalbegleitung fordert, sondern gern selber auch die Rolle musikalischer Begleitung übernimmt, Trommeln und Pfeifen nachahmt, Trompeten schmettern läßt, den langgezogenen Tönen des Waldhorns sich anpaßt, Schälle wie das Pferdegetrappel, Schießen, Forthuschen &c. wiedergibt. So das Volkslied „der Trommelschlag der Lanzknechte" aus der Reformationszeit, an Kaiser Karl V. gerichtet, das jede Strophe mit folgendem Kehrverse beginnt:

Es geht ein Butzemann im Reich herum,
Dibum, dibum,
Bidi, Bidi, Bum!
Der Kaiser schlägt die Trumm
Mit Händen und mit Füßen,
Mit Säbeln und mit Spießen!
Dibum, dibum, dibum!
Ach Karle, großmächtiger Mann,
Wie hast ein Spiel gefangen an,
Ohn Noth in deutschen Landen?
Wollt' Gott, du hätt'st es baß bedacht,
Dich solch's nicht unterstanden.

Es geht ein Butzemann im Reich herum,
Dibum, dibum &c. &c.

Ein Schäferlied aus dem 17. Jahrhundert beginnt:

1. Es soll sich ein Schäfer weiden
So fern in grüner Heiden.

2. Wer begegnet ihm? ein Fleischer.
Gott ehre dich, lieber Meister!

Vom Kehrreim werden aber diese Verszeilen also unterbrochen:

1. Es soll sich ein Schäfer weiden —
juch hei! hasche do bei!
So fern in grüner Heiden —
das dom, das dom, das debelebelein,
So fern in grüner Heiden,
juch hei!

2. Was begegnet ihm? ein Fleischer,
juch hei! hasche do bei!
Gott ehre dich, lieber Meister —
das dom, das dom, das debelebelein,
Gott ehr' dich, lieber Meister!
juch hei!
u. s. w.

Das sind wie Reminiscenzen leierkastenartiger ländlicher Tanzmusik untermischt mit Lauten aufjauchzender übermüthiger Lust, die sich wie Arabesken um die eigentlichen Kernzeilen schlingen, als wollten sie uns den Hirten, wie er seine Schafe erhascht oder sich ein lustiges Liedlein pfeift, recht nahe bringen. So lose und locker da der Kehrreim angefügt ist, das Melodische hört man ihm doch an, ja er ist selber Melodie, will bloß Ton sein, weßhalb es auf den Sinn der Worte wenig ankommt. Die Lust an Schallnachahmungen ist im Volksliede ebenso groß, als die Fähigkeit unserer Muttersprache für dieselbe. Die Soldatenlieder werden durch solche Refrains zu Trommel- und Trompetenstücken, die Weber- und Schmiedelieder erhalten durch ihn die sinnlichste Derbheit, in den Trinkliedern ahmt er sogar das Schlucken nach! Welche Musik unser deutsches Volkslied in seinen Kehrreim zu legen und welche Naturklänge und Töne es darin auszusprechen weiß, ersieht man an unseren alten Jägerliedern, wie z. B. in dem tiefromantischen

Es blies ein Jäger wohl in sein Horn,
alleweil bei der Nacht,
Und Alles, was er blies, das war verlor'n.

Soll denn mein Blasen verloren sein?
alleweil bei der Nacht
u. s. f.

Sind das nicht die kurzen kräftig herausgestoßenen Töne des Waldhorns in diesem Jägerrefrain: „Alleweil bei der Nacht!" welche das Wild aus seinen Schlupfwinkeln heraustreiben und wie ein Weckruf durch die Nacht erklingen? Oder in einem anderen Liede: „Es ritt ein Jäger wohlgemuth", wo jede Strophe endigt:

Im Maien,
am Reihen,
sich freuen alle Knaben und Mägdelein

— sind das nicht die langen, von Frühlingsluft geschwellten, weit im Walde wiederhallenden Töne des Waldhorns, das, nachdem es die süße Fülle seines Klanges ausgeströmt hat, in lustiger Kadenz abfällt? Und mit demselben Instinkt, mit dem hier das Volkslied den Amphibrachys (◡ ´ ◡: im Maien!) gewählt hat, um nach kurzem Auftakt die ganze Stärke in die Mitte zu legen und sie austönen zu lassen in der kurzen Endsylbe, hat es wieder in dem lebensfrohen Liede: „Fahret hin, fahret hin, Grillen geht mir aus dem Sinn!" das in Waldesluft und Waldesduft sich aller Sorgen des Alltagslebens entschlägt, den Creticus (´ ◡ _) gewählt, der, fest auftretend und muthig vorwärts schreitend, abermals auf den Ton des Waldhorns berechnet ist mit seinem reizfrischen Abfall in die Terz*).

Solche Kehrreime mit ihrer köstlichen Einfachheit und poetischen Tiefe, mit ihrer Naturfrische und poetischen Fülle konnten freilich nur gedichtet werden, als man noch keine Klappenhörner, noch keine „chromatische" Blechmusik mit allen möglichen Ventilen hatte, darum

*) Vgl. die treffende Auseinandersetzung Gräters im Bragur III., S. 232 ff.

auch noch keine Opernarien und Lanner'schen Walzer blasen konnte, sich vielmehr auf die wenigen Töne des Horns beschränken mußte. Jetzt, wo es zwar fast auf jedem Dorfe eine Musikbande gibt und einen Kapellmeister dazu, glaubt der Herr Kapellmeister seinen Bauern und Fabrikarbeitern den größten Dienst zu erweisen, wenn er die Weisen des alten Volksliedes bei Seite läßt, dagegen Verdi'sche und Flotow'sche Opernmelodieen und Potpourris aus aller Herren Ländern bringt. Die goldene Zeit des Volksliedes ist eben vorüber.

4.

Die deutsche Vielseitigkeit und Empfänglichkeit hat sich aber auch die freiere kühnere Form des skandinavischen Kehrreims zu eigen gemacht, nämlich jene Art, die, gleich den Zwischenspielen in den Choralmelodieen, die mit ihrer Musik sich in die gesungenen Verszeilen einschieben, um sie ebensowohl auseinander zu halten wie zu verknüpfen — einen Satz oder einzelne Worte in das Lied hineinbringt, die mit dem Texte desselben unmittelbar nichts zu thun haben. So kommen in einer Variante des beliebten Liedes vom Schäfer und Edelmann, worin sich das Selbstgefühl der niederen Stände auf höchst naive und gemüthliche Weise ausspricht — der reiche Schäferssohn muß zwar die Macht des Edelmanns erfahren, läßt sich jedoch durchaus nicht bewegen, dessen Tochter zu freien und zwar aus den ehrenhaftesten Gründen — zwei Refrains zum Vorschein; der erste: Veilchen, Rosen, Blumen! erinnert wohl an das freie Naturleben

des Schäfers, an jene Poesie, die er in der schönen Jahreszeit, wenn auch unbewußt, zu genießen bekommt, hat aber doch wohl keinen anderen Zweck, als die poetische Stimmung des Sängers im Allgemeinen zu erhöhen, und ebenso ist der zweite Refrain: „Berg und Thal, kühler Schnee! Herzlieb, Scheiden das thut weh!“ auch sehr allgemein gehalten, obwohl er nicht ohne Beziehung auf den Inhalt des Liedes selber ist, denn in den Frühlingsgarten des jungen Schäfersohnes schneit's plötzlich kühl genug hinein, da er von seiner Liebsten getrennt wird, die in einer anderen Variante für sein Leben bittet. Das Lied lautet also:

Der Edelmann und der Schäfer.

1. Es weidet ein Schäfer im langen Holz,
Veilchen, Rosen, Blumen!
Begegnet ihm ein Edelmann stolz.
Berg und Thal, kühler Schnee,
Herzlieb, Scheiden das thut weh.

2. Der Edelmann zog sein Hütlein ab,
Und wünscht dem Schäfer ein' guten Tag.

3. „Ach, Edelmann, laß dein Hütlein stohn,
Ich bin ein armer Schäferssohn!“

4. Bist du ein armer Schäferssohn,
Und ziehst doch Sammet und Seiden an!

5. „Ach, Edelmann, was geht es dich an,
Wenn mir's mein Vater bezahlen kann!“

6. Wenn dir's dein Vater bezahlen kann,
So sollst du meine Tochter han.

7. „Ei, wär' deine Tochter in Ehren fromm,
So nähm' sie keinen Schäferssohn."

8. Der Edelmann faßt' einen grimmigen Zorn
Und wirft den Schäfer in tiefen Thurm.

9. Er lag darin ein ganzes Jahr,
Bis daß es sein Vater thät erfahr'n.

10. „Ach, Edelmann, was muß ich dir geben,
Wenn du mir meinen Sohn läßt leben?

11. Hundert Schaflämmer will ich dir geben,
Wenn du mir meinen Sohn läßt leben!"

12. Hundert Schaflämmer ist mir kein Geld,
Dein Sohn muß hangen im weiten Feld!

13. „Zweihundert Schaflämmer will ich dir geben,
Wenn du mir meinen Sohn läßt leben!"

14. Zweihundert Schaflämmer ist mir kein Geld,
Dein Sohn muß hangen im weiten Feld!
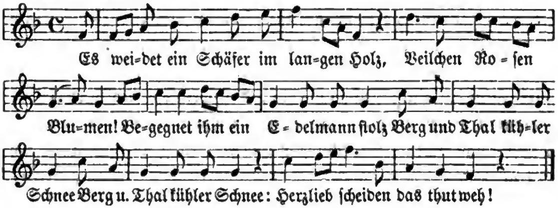
15. „Dreihundert Schaflämmer will ich dir geben,
Wenn du mir meinen Sohn läßt leben!"

16. „Dreihundert Schaflämmer ist mir brav Geld,
Veilchen, Rosen, Blumen!
Dein Sohn soll fahren in's weite Feld!
Berg und Thal, kühler Schnee,
Herzlieb, Scheiden das thut weh.

Um an einem charakteristischen Beispiele zu zeigen, wie sich der Kehrreim im Gesange ausnimmt, möge auch die Melodie

(nach einer handschriftlichen Mittheilung von L. Schefer)*) hier folgen:

Munter bewegt.



Eine andere Fassung des Liedes (im lustigen Marschtempo) beginnt:

> Es trieb ein Schäfer die Lämmlein aus,
> Der Edelmann ritt zum Thore heraus,
> Falleri, Fallera, Falleri, Fallera,
> Der Edelmann ritt zum Thore heraus.

Eine dritte:

> Der Edelmann ritt zum Thore hinaus,
> Der Schäfersohn trieb seine Lämmer aus,
> Heidelbumba, hopsassa!
> Der Schäfer trieb seine Lämmer aus.

Es mögen die gegebenen Andeutungen genügen, um uns die Fülle und schöne Mannigfaltigkeit, welche der Kehrreim im deutschen Volksliede gewonnen hat, bemerken zu lassen. Bei einem Volke, welches im eigentlichen Liede die schönsten Blüthen entfaltet hat, mußte auch der Kehrreim die vielseitigste Anwendung finden. Nur

---

*) Vgl. G. Scherer a. a. O. 23, B.

die irischen, schottischen und englischen Lieder können in dieser Hinsicht mit dem deutschen Volksliede wetteifern. Durchgreifender und herrischer zwar tritt der Kehrreim in den nordischen Balladen auf, so daß manche Kritiker gemeint haben, er sei vorzugsweise den nordischen Liedern eigen und dort zur größten Vollkommenheit gelangt. Bei näherer Prüfung ergibt sich jedoch, daß er, wenn er auch oft mit größerer Kühnheit angewandt wurde und in manchen Balladen von einer so tieftragischen Wirkung ist, daß deutsche Volkslieder, die überhaupt in der Ballade nicht excelliren, nichts Aehnliches bieten — er doch auch nicht selten höchst steif und einförmig, in starren Mechanismus und Spielereien der Improvisatoren ausartend, gebraucht worden ist, und dann der Koncentration des Gefühls, der Tiefe und Innigkeit der Lyrik geradezu Abbruch gethan hat. Wenn zwei, drei, vier Verszeilen, die wohl unter einander zusammenhängen, mit dem Liede selber aber in keiner inneren Verbindung stehen, oder nur auf den ersten Vers passen, durch zwanzig, dreißig und noch mehr Strophen wiederholt werden: so trägt dieß keineswegs immer zur Schönheit und lyrischen Wirkung des Liedes bei. Es liegt etwas Herbes, Rauhes und Strenges in diesem gebieterischen Auftreten der Kehrzeilen, die, anstatt dem Liede zu dienen und die Strophe musikalisch ausklingen zu lassen, selber herrschen wollen und wie Klippen sich in den Fluß der Erzählung werfen. Dennoch dürfen wir dem ersten harten Eindruck, den viele dieser nordischen Refrains unzweifelhaft auf ein deutsches Ohr machen, nicht zu viel einräumen, müssen uns vielmehr in die nordische Weise versetzen, um ihr gerecht zu werden. Wir werden dann finden, daß auch die rauhesten Kehrreime nicht ohne lyrische Kraft und Bedeutung sind und dasselbe Gesetz des Rhythmus, das wir oben hervorgehoben haben, auch ihnen beiwohnt, wenn auch auf eigenthümliche Weise. In den dänischen Helden- und Kämpferliedern, in den schwedischen und norwegischen Balladen

finden wir meist eine derb gegenständliche Darstellung, welche das Gefühl nicht zum Ausdruck kommen läßt und da, wo sie breit und ausführlich ist, doch es nicht zum schön abgerundeten Gemälde bringt, stets jedoch dramatisch lebendig ist und wo sie koncentrirt auftritt in dieser energisch zusammengefaßten Kürze jenen mehr andeutenden als ausführenden, kühn fortschreitenden und springenden Styl entwickelt, dessen durchschlagende Kraft keine Epik und Plastik südlicher Völker erreicht. Als hätten nun die Sänger die rauhe und ungefüge Form ihrer Erzählungslieder mildern und die nicht direkt zum Ausdruck gekommene Lyrik ersetzen wollen, bringen sie im Kehrreime oft ein Stimmungsbild. So ist in dem dänischen Kämpferliede voll wilder Rauflust: „Der Berner Riese und Orm, der junge Gesell“ der Kehrreim: „Mein Wald steht all' in Blumen“. Und als hätten sie die fehlende Plastik ersetzen wollen, bringen die Rhapsodieen und Balladen gern ein Bild, das, wenn auch der Erzählung entnommen, durchgehend zäh festgehalten und wie in Marmor gehauen aufgestellt wird. In einem der altdänischen „Kämperiser“: „Kampf zwischen dem Riesen Langbein und Viderich, Verlands Sohn“ beginnt die Erzählung also:

König Dietrich sitzet in Bern, seiner Macht thut er gedenken,
So manchen hat er bezwungen, beides Kämpfer und rasche Helden —
Dort stehet eine Burg, heißet Bern und drin wohnt König Dietrich.

König Dietrich stehet in Bern und schauet hinaus so weite:
Gott gebe, ich wüßte die Helden so stark, die im Feld gegen mich dürften streiten.
Dort stehet eine Burg, heißet Bern und drin wohnt König Dietrich.

Da scheint nun der Kehrreim noch ganz roh und dazu noch ganz prosaische Wiederholung eines Bildes zu sein, das, da die erzählte

Hauptaktion gar nicht in Dietrichs Burg vor sich geht, nur etwas Nebensächliches in den Vordergrund stelle. Roh und unbeholfen genug ist dieser Refrain, man merkt an ihm das Bestreben, aus der Epik in die Lyrik hineinzukommen, und doch bleibt der Kehrreim in der Epik stecken, da er ein Moment der Erzählung fixirt, das zum lyrischen Schwunge derselben nichts beitragen zu können scheint. Dennoch müssen wir sagen, daß gerade die stetige Wiederkehr derselben Verszeilen zu erkennen gibt, daß diese Heldenlieder schon auf der Uebergangsstufe zur Ballade, über das eigentliche Epos schon hinaus sind. Denn im Wesen des Epos liegt es keineswegs, auf Einen Gegenstand fort und fort zurückzukommen, vielmehr gleicht es einem breit dahinwallenden Strome, der stetig vorwärts strebt, auch wenn er rechts und links ausbiegt und seine Ufer überschwemmt. Die Lyrik aber hat Kreisbewegung, die in sich selber zurückkehrt. Wie das in Rede stehende Heldengedicht keine bloße Erzählung ist, sondern ein Lied, das gesungen ward, das in seinem Strophenbau einen regelmäßig wiederkehrenden Rhythmus und dazu auch den Reim hat: so zeigt die regelmäßige Wiederkehr des Refrains, daß dieß Lied zur Verherrlichung nicht bloß des siegreichen Helden, sondern des gefeierten und beliebten Königs Dietrich dienen sollte, der von so heldenmüthigen Dienst- und Kampfgenossen umgeben war. König Dietrich, der seine Helden auf Abenteuer aussendet und in ihnen seine Freude und Ehre findet, bleibt gewissermaßen das gemüthliche Centrum, von welchem ausgegangen und zu welchem aus der Peripherie des geschilderten Kampfes wieder zurückgegangen wird. Das Heldenlied schließt, nachdem der Riese glücklich bezwungen ist:

So freudig ritten sie nach Bern zurück, König Dietrich erfreuet zumeist,
Zog zu sich Viderich, Verlands Sohn, er mußt' ihm folgen zu allermeist,
Dort stehet eine Burg vor Bern, und drin wohnt König Dietrich.

Wie die ganze Natur des Nordländers rauher ist und schärfere Kontraste hat als der milde und wärmere Süden, so treten auch in der nordischen Poesie schärfere Gegensätze auf, und auch der Kehrreim ist einschneidender und schärfer. Wenn in vielen Balladen, deren Gegenstand blutige Scenen und Kämpfe sind, der Kehrreim liebliche Frühlingsbilder bringt, so tritt da dieselbe Lust an scharfen Kontrasten zu Tage. Aber auch die Sitte der Frühlingsfeier. Der Frühling mit seinen Blüthen und der Sommer mit seinen hellen warmen Nächten und den langen sonnigen Tagen ist in Norwegen und Schweden und auf den Faröer-Inseln wie die verkörperte Poesie, ein unerschöpflicher Quell der Gesangeslust und poetischen Stimmung. Bilder des Frühlings und Sommers sollten der Ballade erst den rechten Festglanz verleihen. Daher „die Rosen und Lilien", „der Knab' im Rosenhain", „Herr Helmer reitet im Rosengrund", „die Linde zittert im Hain", oder auch nur das einfache „zur Sommerzeit" im Kehrreim. Das Frühlingsfest war im hohen Norden zugleich das Fest der Lieder und Gesänge, wo die alten Heldenlieder, Geistersagen und Volksmährchen von den Sagen- und Sangeskundigen vorgetragen wurden, das Volk zur Begleitung seine Frühlingslust im Kehrreim sang, der auch wohl mit Tanz begleitet wurde. Auf den Faröer-Inseln hat sich die alte Sitte, den Kehrreim im Chor zu singen und zugleich zu tanzen, noch erhalten. Alt und Jung nehmen dort noch an den Tänzen Theil, die sie mit Gesang begleiten, ohne Instrumentalmusik. Wie E. P. Müller in der Einleitung zu seinem „Faeroiske-Qvaeder" berichtet, besteht der Tanz darin, daß sich Männer und Weiber bei den Händen fassen, taktgemäß drei Schritte vor- oder seitwärts schreiten, dann balanciren oder einen Augenblick still stehen. Wer diese Bewegung nicht genau beobachtet, stört sogleich den Tanz. Der Rhythmus des Gesanges regelt gleich der Tanzweise die Schritte, drückt aber zugleich auch den Inhalt des

Gesungenen aus und weckt die entsprechenden Gefühle. „Man kann an dem Betragen der Tanzenden sogleich merken, daß sie dem Tanze nicht gleichgiltig zuhören, sondern es sich vielmehr angelegen sein lassen, den Inhalt der Lieder durch Mienen und Geberden auszudrücken. Dieß gibt den Tänzen, ungeachtet ihrer Einförmigkeit, so großes Interesse, daß Alt und Jung in den Reihen bleiben, so lange es nur irgend möglich ist.“ Die kirchlichen Festtage, namentlich das Weihnachtsfest, die Hochzeitstage, das Erntefest haben ihre feststehenden Lieder. So wird z. B. auf Hochzeiten das Isaaklied gesungen, das 32 Strophen hat, dann das Susannelied — beides sind Psalmen und in dänischer Sprache gedichtet. Zum dritten folgt ein dänisches Kämpferlied von König Hans, der in Kopenhagen saß. Darauf aber werden Volkslieder in faröischer Mundart angestimmt. Unter diesen sind mehrere aus dem Sagenkreise der Nibelungen, so das Sigurdslied von der Ermordung Siegfrieds durch Brunhilde mit 132 Versen, das Brynhildenlied mit 220 Versen, das Hagenlied mit 176 Versen. Unter den aus altheidnischer Zeit stammenden, im Munde des Volkes noch lebendigen, wenn auch gewiß mit der Zeit sehr umgebildeten mythologischen Liedern ist das vom Riesen Skrymner merkwürdig, welcher von einem Bauer im Schachspiel überwunden wird. Die erste Strophe lautet:

Das war um 'ne frühe Morgenstund',
Das ist mir wohl im Sinn,
Fuhr der Bauer nach dem Walde fort,
Aepfel und Kräuter zu finden.
(Alle:) Winter der schwindet, Sommer der kommt,
Erde, die wird nun so heiter,
Wachsen so liebliche Kräuter.

Der Vorsänger hat begonnen, in die letzten drei Zeilen, welche den Kehrreim bilden, stimmen Alle ein. Durch diesen Wechsel wird

in die oft sehr lang ausgesponnenen Lieder belebende Frische gebracht. Jener Kehrreim ist unzweifelhaft den alten Frühlingsliedern entnommen; man vergleiche das Frühlingslied der Eskimos:

Die liebe Sonne kommt zurück!
(Chor:) Amna ajah! ajah — ahu!
Und bringt uns Wetter schön und hell!
(Chor:) Amna ajah! ajah — ahu!

Wie treu und zäh der Norden die alten Sitten bewahrt, können wir aus einem Bericht von der Frühlingsfeier in Malmöland in Schweden ersehen, den das Mag. d. Lit. d. A. (1862, 21) brachte. Gleich den Wassailern in Gloucestershire, d. h. den jungen Burschen und Mädchen, die am Neujahrsabend ihre Wassailer-Songs vor den Häusern anstimmen und dafür eine kleine Gabe empfangen, versammeln sich in genannter Gegend am 1. Mai des Abends nach vollbrachtem Tagewerke die Knechte und jungen Burschen und singen nach eintöniger Melodie folgendes Lied, für welches sie Eier, Brod, Geld in Empfang nehmen, das dann zu einem lustigen Schmause verwendet wird. Dieses Mailied, wie es scheint von einem einfachen Landmann gedichtet, ist ein echtes Volkslied mit den üblichen Kehrreimen, die im Chor gesungen werden. Es ist ganz naiv, wahr und warm empfunden und, obwohl es den Schwung und die gedrungene Kraft der älteren Volkslieder nicht mehr erreicht, doch durchaus nicht unpoetisch. Daß ein Bauersmann, der wohl weiß, wie viel Segen ihm durch eine gedeihliche Schweinezucht zu Theil wird, auch in seiner Bitte zu dem, von welchem alles Gute kommt, der Eicheln für das liebe Borstenvieh nicht vergißt, darf uns nicht Wunder nehmen.

1. Du, der erschaffen die ganze Welt,
— Mai ist willkommen —
Hast Alles so schön bereitet,
— Sommer ist süß für die Jugend —
Des Winters Zwang getrieben vom Feld
— Mai ist willkommen —
Und den Sommer zu uns geleitet;
— Sommer ist süß für die Jugend —
Willkommen, du Maimond, wonnerfüllt!
— Mai ist willkommen —
Gott segne den Sommer gnädig und mild!
— Sommer ist süß für die Jugend.

2. Es freut sich das Feld, es freut sich der Wald,
— Mai ist willkommen —
Die Laub und Gras uns verleihen;
— Sommer ist süß für die Jugend —
Der Lerche sanfter Klang erschallt,
— Mai ist willkommen —
Singt mit uns das Lied vom Maien,
— Sommer ist süß für die Jugend —
Drum führet herein in's Dorf den Mai,
— Mai ist willkommen —
Hoch lobet Gott mit Psalmen dabei!
— Sommer ist süß für die Jugend.

3. Er geb' ein fruchtbares Jahr unserm Fleiß,
Schütz' Haus und Hof und Leben!
Wir haben die Erde gedüngt mit Schweiß,
Mit Schweiß ihr den Saamen gegeben.
Nun betet, daß der Arbeit Er förderlich sei,
An Leib und Seele uns Segen verleih!

4. Er sende uns taugliches Wetter herein,
Daß Feld und Wiese grünet,
Er möge dem Walde viel Eicheln verleihn,
Dem Vieh, was zum Futter dienet.
Er laß auf den Aeckern keimen die Saat,
Und geb', daß das Gras auf den Wiesen gerath'.

5. Laß wachsen Obst auf Bäumen zu Wein,
Daß Lust in das Herz uns trete,
Die Biene bring' Wachs und Honig ein,
Zu Licht, Arznei und Methe.
Häng' auf die Stangen den Hopfen stark,
Sei auf den Wiesen mit Wermuth nicht karg.

6. Gib Erbsen, Rüben, Kohl und Salat
Zu Speise und Augenfreude,
Dem Vieh laß in deinem allgütigen Rath
Zuwachsen gute Weide!
Gib Milch und Butter und Käse süß,
Buchweizen zu Grütze auch nicht vergiß!

7. Das Wasser segne im Brunnen und Meer,
Versorg' uns mit Häring und Fischen!
Der Henne werd's Nest von Eiern nicht leer,
Unsre Speisen damit zu mischen.
Von der Gans Noth und Gefahr verscheuch,
Sie macht den Kohl und das Kopfkissen weich.

8. Zu Kleidern gib Hanf und Wolle und Lein,
Vor Hitze und Frost uns zu hüten,
Und alles deß laß in Gesundheit uns freun,
In der Furcht zu dir und in Frieden.
Wir bauen fest drauf in deinem Namen,
Und sagen voll Glauben zu Allem: Amen!

Selbst noch nach dem Amen ertönt die obligate Begleitung des Kehrreims: „Sommer ist süß für die Jugend!“

Der Kehrreim steckte den Nordländern so im Blut, daß auch die umherziehenden Sänger vom Gewerbe, die beliebte Sagen und Balladen vortrugen, ihn nicht entbehren mochten und ihn improvisirten, auch wenn kein Chor vorhanden war, der ihn sang, oder wenn die eingeschobenen Zeilen sich auch nicht zum Chorus eigneten. Nicht selten mochte der ursprüngliche Kehrreim verloren gegangen sein, so daß nun ein ganz anderer an seine Stelle trat, je nach der Umgebung oder der Stimmung des Sängers. Solche Kehrreime, wie: „Mich dünkt, es ist schwer zu leben“, waren wohl nur eine Spekulation auf die Wohlthätigkeit der Zuhörer. So geringen poetischen Werth ähnliche Kehrreime haben, ja so ästhetisch zweckwidrig sie uns erscheinen mögen, so dürfen wir doch nie vergessen, daß die vortragenden Sänger zugleich spielten. Wie Gesang und Musik gar nicht zu denken sind ohne Wiederholung eines und desselben Tonsatzes, so bilden auch die Kehrreime gewissermaßen eine musikalische Begleitung, einen Satz, der immer wieder aufgenommen werden konnte. Dem Sänger kam er unter allen Umständen zu Statten. Er bot ihm nicht nur einen bequemen Ruhepunkt zu seiner Erholung, namentlich beim Improvisiren des ganzen Liedes, sondern er zeigte auch eine gewisse Unabhängigkeit des singenden Subjekts von dem besungenen Objekt, eine freie Beherrschung desselben. Denn die Hemmung des Stromes der Erzählung spannte doch wieder die Aufmerksamkeit, und das gleichförmige Fortklingen des Kehrreims gab zu der wechselvollen Geschichte eigenthümliche, mitunter ironische, aber meist tragische Kontraste. Wenn der Sänger einer festlichen fröhlichen Versammlung die „Gewalt des Kummers“ in der tiefempfundenen schwedischen Ballade von klein Christel (die um ihren gestorbenen Bräutigam so sehr klagt und trauert, daß dieser sich aufmacht, um sie zu trösten und

zu beruhigen) zu Gemüthe führt, und jede Strophe mit dem Kehrreim schließt: „Ihr freut euch alle Tage! die erste Wortzeile aber mit dem Kehrreim: „Wer bricht die Blätter vom Lilienbaum?" begleitet, worin das Wort unseres Schiller „auch das Schöne muß sterben" anklingt: so ist dieß ungemein ergreifend und wohl geeignet, die Stimmung zu vertiefen. Oder wenn in der Ballade von „der Jungfrau im blauen Walde, die vom Wolfe überfallen und zerrissen wird", die erste Zeile des Kehrreims lautet: „die Linde zittert im Hain", die zweite: „denn sie war im schrecklichen Walde", so liegt im Bilde der Linde einmal das Zauber- und Geisterhafte, das sich an diesen Baum knüpft, aber auch das Zarte, das symbolisch an die zitternde Jungfrau erinnert, die ihrem Unglück entgegengeht, und was in der ersten Kehrzeile bloß angedeutet wird, das spricht die letzte gleich von vornherein aus: „denn sie war im schrecklichen Walde". Dieser finstere blaugrüne Wald ist gleichsam der natürliche Hintergrund für die Gestalt des grausamen Wolfes, die zitternde Linde im Haine für die Gestalt der schüchternen zarten Jungfrau. In Beziehung auf den Kontrast sind die Kehrreime höchst sinnig und keineswegs so willkürlich gewählt, wie es auf den ersten Blick scheint. Herr Helmer (in der schwedischen Ballade) reitet ruhig und nichts Arges ahnend auf die Jagd, mit dem Falken auf der Hand. „Herr Helmer, so fromm er im Sattel sitzt", lautet der Kehrreim. Da stellen sich ihm plötzlich die sieben Brüder seiner Geliebten entgegen, die ihn seiner Liebe wegen hassen und seinen Untergang beschlossen haben. Er aber kämpft ritterlich mit ihnen und erlegt im Zweikampf einen nach dem andern. Nur der siebente, da er den Tapferen fußfällig um Gnade gebeten, bleibt am Leben; doch wie Herr Helmer zum Hofe der Jungfrau zieht, schleicht er sich an ihn heran und haut ihn nieder, nimmt das Haupt des Ermordeten auf die Spitze seines Schwertes und geht zur Schwester.

„Guten Tag, guten Tag, lieb' Schwester mein!
Hier hast du das Haupt vom Bräutigam dein!"
Herr Helmer, so fromm er im Sattel sitzt.

„Und ist dieß das Haupt vom Bräutigam mein,
So trink einen Zug aus der Silberkann' mein."
Herr Helmer, so fromm er im Sattel sitzt.

„Er trank einen Zug aus der Silberkann' fein,
Sie stieß in sein Herz ihr Messer hinein."
Herr Helmer, so fromm er im Sattel sitzt.

Ist dieses stets wiederkehrende Bild des arglos Dahinreitenden, der „fromm im Sattel sitzt", nicht eine gewaltige Verstärkung des Eindruckes der ruchlosen Hinterlist? nicht zugleich eine Entschuldigung für die grausame Rache der Schwester, deren furchtbaren Schmerz uns das Lied um so mehr vergegenwärtigt, als es uns bis zum Schluß das Bild des Ritters im Vollgenuß seiner Kraft und seines Glückes zeigt? Der Tod ist gemeldet und die Härte des Verlustes wird am Bild des Lebens gemessen, wie denn auch die Ballade mit einem Bild des blühenden Naturlebens begann:

Herr Helmer, er reitet im Rosengrund,
Und mit sich führt er den Falk und Hund.

In ähnlichem Kontraste geht in der Ballade „Herr Olof im Elfentanz" der Kehrreim fort: „der Tanz geht wohl, so wohl im Hain!" auch nachdem gemeldet ist, daß drei Todte in Herr Olofs Haus sich fanden:

Es war Herr Olof, es war seine Maid,
Und auch seine Mutter, sie starb vor Leid.
Der Tanz geht wohl,
So wohl im Hain!

— die Elfen tanzen fort, die den Tod der Menschen verschuldet haben, und dieses Lebensbild des unzerstörbaren Treibens der Natur-

mächte läßt uns die Hinfälligkeit des Menschenlebens um so tiefer empfinden.

So zeigt sich auch im Kehrreim des Volksliedes jener „kecke Wurf", den Göthe im Bau des Volksliedes überhaupt so sehr bewunderte, den aber keine Kunstlyrik in gleicher Weise wagen darf ohne Gefahr, in's Manierirte zu verfallen. Das schon oben erwähnte italienische Ständchen, das die dritte Verszeile abbricht, um sie in der folgenden Strophe zu vollenden, wie zart und weich, wie rund und glatt ist es im Vergleich mit den nordischen Balladen!

Italienisches Ständchen.

Du bist das süße Feuer,
Bist meine Seele, du!
Zu allen meinen Gefühlen —
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Zu allen meinen Gefühlen
Hast alle Schlüssel du,
Und hier von diesem Herzen —
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und hier von diesem Herzen
Hast jedes Theilchen du,
Und wirst mich sterben sehen —
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Und wirst mich sterben sehen,
Ja sterben, befiehlest du!
Schlaf sanft, geliebtes Leben,
Schlaf süß, was willst du hinzu?

Göthen war aber dieser Abbruch einer Verszeile in der Mitte doch noch zu kühn und stark; er vollendete sie, um den Gedanken gleich von vornherein abzurunden. Man vergleiche seinen

Nachtgesang.

O gib vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör!
Bei meinem Saitenspiele
Schlafe, was willst du mehr?

Bei meinem Saitenspiele
Segnet der Sterne Heer
Die ewigen Gefühle.
Schlafe, was willst du mehr?

Die ewigen Gefühle
Heben mich hoch und hehr
Aus irdischem Gewühle.
Schlafe, was willst du mehr?

Aus irdischem Gewühle
Trennst du mich nur zu sehr.
Bannst mich in diese Kühle.
Schlafe, was willst du mehr?

Bannst mich in diese Kühle,
Gibst nur im Traum Gehör,
Ach, auf dem weichen Pfühle
Schlafe, was willst du mehr?

Das italienische Volkslied ist freier und kecker hingeworfen, es liegt gerade darin, daß der Kehrreim: „Schlafe süß, was willst du

hinzu!“ den Gedanken unterbricht, der starke unwiderstehliche Trieb des Wunsches ausgesprochen und in der Hemmung des Fortschrittes wieder eine größere Spannung auf den Fortschritt, welche etwas Erfrischendes hat. In demselben Grade, als der Göthe'sche Gesang der Kunstlyrik angemessener geworden ist, hat er sich von der Art des Volksliedes entfernt. Diesem sind starke und schneidende Unterbrechungen ganz gemäß. Wie weit hier die Volkspoesie geht, sehen wir an der folgenden schwedischen Ballade, wo der Kehrreim selber wieder unterbrochen wird.

Der grimmige Bruder.

Höre du, Schwester Anna!
    Ei! sagte man —
Hast du noch immer nicht Lust zu frein?
Hast du noch immer nicht Lust zu frein?
    So stolz derweilen!

„Hab' noch immer nicht Lust zu frein!
    Ei! sagte man —
Will noch leben ein stolz Jungfräulein,
Will noch leben ein stolz Jungfräulein!“
    So stolz derweilen!

Höre du, Schwester Anna!
    Ei! sagte man —
Was war das für ein Grauroß fein,
Das gestern stand vor der Pforte dein?
    So stolz derweilen!

„Mit nichten war es ein Grauroß fein!
    Ei! sagte man —
Es war eins der englischen Schafe mein,
Es war eins der englischen Schafe mein!“
    So stolz derweilen!

Höre du, Schwester Anna!
    Ei! sagte man —
Welch' goldene Lanze mocht' es sein,
Die gestern schien durch dein Fensterlein?
    So stolz derweilen!

„Keine goldene Lanze mocht' es sein!
    Ei! sagte man —
Es war drinnen und draußen der Sonnenschein,
Es war drinnen und draußen der Sonnenschein!“
    So stolz derweilen!

Höre du, Schwester Anna!
    Ei! sagte man —
Was waren es gestern für Kindlein klein,
Die weinten in deinem Kämmerlein?
    So stolz derweilen!

„Mit nichten waren es Kindlein klein!
    Ei! sagte man —
Mein Orgelspielen mocht' es sein,
Mein Orgelspielen mocht' es sein!“
    So stolz derweilen!

Höre du, Schwester Anna!
Ei! sagte man —
Kennst du wohl dieses Mannes Hand,
Die hängt an meinem Sattelband?
So stolz derweilen!

„Gott sei dir gnädig, Bruder Olof!
Ei! sagte man —
Du brachtest meinen Kindlein Leid,
Und nahmst den Gatten von meiner Seit'!"
So stolz derweilen!

Diese Zerschneidung des Kehrreims, der seinerseits immer wieder die Erzählung durchschneidet, erscheint herb und gewaltsam, und unser weicheres deutsches Gefühl und zarteres deutsches Ohr möchte sich schwerlich daran gewöhnen; dennoch, wenn wir näher zuschauen und der eigenthümlichen Weise des nordischen Volksliedes uns hingeben, müssen wir bekennen: Welche Kunst in dieser unbewußt kunstreichen Volkspoesie! Der Kehrreim bringt wie ein betrachtender, sein Urtheil aussprechender Chor die Stimme des Volkes über das Benehmen der Jungfrau Anna, welche die mit einem Ritter eingegangene Verbindung verheimlicht, vor der Welt noch als Jungfrau erscheinen will und stolz und spröde thut. „Ei! sagte man, so stolz derweilen!" — in diesem stetig wiederkehrenden Ausruf wird schon von Anfang eine Hindeutung darauf gegeben, daß Hochmuth vor dem Falle kommt, und der Ausgang bestätigt den Ausspruch, der eine furchtbare Schärfe gewinnt. Mit derselben Schärfe kehrt wieder des Bruders unerbittliches: „Höre du, Schwester Anna!" und bohrt sich wie ein Schwert in die Seele der armen Schwester ein.

Das dürfen wir aber auch nicht verhehlen, daß, wie im Stoff selber, den so manche dänische und schwedische Balladen behandeln, eine Rohheit der Gesinnung, eine Lust an grausamer Tücke und Hinterlist nicht zu verkennen ist, auch der Kehrreim diese Herbigkeit nicht verleugnet, wenn er in obiger Weise gebraucht wird. Wir würden jedoch der nordischen Romanze Unrecht thun, wollten wir nicht auch der zarteren, gemüthlichen Seite derselben erwähnen. Gerade da nähert sich aber auch der Kehrreim unserer deutschen Weise, d. h. er schmiegt sich innig dem Liede selber an, gewährt dem Gefühle eine Resonanz und wird rein lyrisch. So in der folgenden Ballade:

Klein Christels Hochzeit und Bestattung.

Waffenbruder sprach zum Waffenbruder sein:
So freudevoll —
„Gib mir klein Christel, dein Schwesterlein!“
Es steht nach ihr mein Verlangen.

„Klein Christel ist klein, sie ist jung noch sehr,
So freudevoll —
Sie kann nicht tragen die Goldkrone schwer!“
Es steht nach ihr mein Verlangen.

„Und wie jung noch immer klein Christel wär',
So freudevoll —
Soll sie heuer tragen die Goldkrone schwer!“
Es steht nach ihr mein Verlangen.

Sie hoben auf's Roß die bräutliche Maid,
So freudevoll —
Des Königs kleine Diener ihr ritten zur Seit.
Es steht nach ihr mein Verlangen.

Sie führten zur Kirche die bräutliche Maid,
    So freudevoll —
Mit Gold in den Locken und goldenem Kleid.
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

Sie führten die Braut in die Kirche hinein,
    So freudevoll —
Ihre Thränen, die rollten auf's Wängelein.
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

Sie führten zum Brautstuhl das Bräutlein werth,
    So freudevoll —
Ihre Thränen, die rollten hernieder zur Erd'.
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

„Und Herr Gott Vater, du höre mein Flehn!
    So freudevoll —
Nimm weg klein Christel, eh' die Blätter vergehn!"
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

Am Pfingstfest war's, als die Bitte sie bat,
    So leidevoll —
Am Mitsommerfest ward gegraben ihr Grab.
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

Sie trugen die Leiche den Strom entlang,
    So leidevoll —
Gottes Engelein folgten selbst mit Gesang.
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

Sie legten in's Grab das Mägdelein hold,
    So leidevoll —
Gottes Engelein, die setzten das Kreuz von Gold.
    Es steht nach ihr mein Verlangen.

Da ist bei aller Einfachheit, man möchte sagen kindlicher Einfalt der Darstellung, doch eine solche Tiefe und Innigkeit des Gefühls zum Ausdruck gelangt, daß die Ballade kein Herz ungerührt lassen kann. Die Kehrreime: „So freudevoll — es steht nach ihr mein Verlangen", schließen sich nicht blos den beiden ersten Verszeilen an, indem sie uns den in seiner Liebe zur zarten Jungfrau glücklichen und seiner Neigung unwiderstehlich hingegebenen König charakterisiren, sie passen auch auf die Jungfrau („Klein" ist in den nordischen Balladen ein schmückendes Beiwort), denn was kann erfreulicher sein, als wenn ein König sie liebt und mit höchster Ehre beglücken will! Aber die Thränen der Braut, die auch nach der Trauung fortdauern, bilden schon einen ergreifenden Kontrast zu dem einen Kehrreim: „So freudevoll!" Wir ahnen schon den traurigen Ausgang — da schlägt auch der Kehrreim in's Gegentheil um und zeigt den Tod der Neuvermählten an. Die höchste Erdenfreude und das höchste Erdenleid — Hochzeit und Begräbniß — wie sie in der Erzählung hart nebeneinander gestellt sind, könnten nicht besser vom Kehrreim begleitet werden, als durch dieses einfache „So freudevoll — so leidevoll!" Der andere Kehrreim aber: „Es steht nach ihr mein Verlangen!" geht starr und unbeugsam, wie die Leidenschaft des königlichen Gebieters, welcher das junge Mädchen geopfert ward, durch das ganze Lied, und wie er einerseits das vergängliche Wesen aller menschlichen Leidenschaft beleuchtet, vertieft er doch auch zugleich den Ausdruck der Trauer und des Schmerzes über den unersetzlichen Verlust. Keine Klage des Königs wird gemeldet, aber es ist, als hörten wir ihn noch immer sprechen: „Es steht nach ihr mein Verlangen", als müsse seine Liebe auch über das Grab hinaus ungeschwächt fortdauern und seine Seele sich dem Himmel zuwenden, wohin, von Gottes Engeln geleitet, ihm die Geliebte vorangegangen ist.

5.

Hiermit sind wir auf den Punkt gelangt, den flüssigen Kehrreim näher in's Auge zu fassen. In diesem hat das Volkslied seine höchste Kunst entfaltet und kann es sich mit der ausgebildetsten Form vollendetster Kunstdichtung messen.

In der zuletzt angeführten Ballade war der Kehrreim: „so freudevoll — so leidevoll" gegenüber dem unveränderlich durch das ganze Gedicht gehenden Schlußkehrreim: „es steht nach ihr mein Verlangen" insofern flüssig, als er sich nicht durch das ganze Lied hindurch behauptete. Die Form des empfindungsvollen Ausrufs mit dem Anfangswörtchen „so" blieb zwar, doch der begriffliche Inhalt, der im Worte „freudevoll" ausgedrückt war, verwandelte sich in den direkten Gegensatz, so daß eigentlich ein ganz neuer Kehrreim an die Stelle des vorhergegangenen trat. Da lyrische Refrains dieser Art stets nur in ihre beiden Gegensätze auseinandergehen, um durch ihren Kontrast die Grundstimmung des Gedichtes desto schärfer hervorzuheben, so kann bei ihnen die flüssige Form nicht zu jener Entwickelung gelangen, wie bei den epischen Kehrreimen, welche nicht bloß eine auf das Gedicht Bezug habende Stimmung ausdrücken, sondern die Erzählung selber weiterführen, indem sie zugleich ihre Form durch das Ganze behaupten und innerlich einen Wechsel erfahren, je nach dem Fortschritt und Wechsel der Erzählung selber. Es können dieselben Prädikate bleiben, während die Subjekte sich ändern, oder das Subjekt bleibt, und die Aussage wechselt — wie in Chamisso's bekanntem Gedicht „die Sonne bringt es an den Tag", wo der Refrain auf siebenfache Weise sich umgestaltet:

Die Sonne bringt es an den Tag.
Du bringst es doch nicht an den Tag.
Die Sonne bringt's nicht an den Tag.
Was bringt die Sonne nicht an den Tag?
Sie bringt es doch nicht an den Tag.
Nun bringt's die Sonne an den Tag!
Die Sonne bracht' es an den Tag.

Alle diese Variationen dienen nicht bloß dazu, das Grundthema: „die Sonne bringt es an den Tag", in ein desto helleres Licht zu stellen und schärfer hervorzuheben, sie bilden zugleich Angelpunkte für den Fortschritt der Erzählung, welche die Spannung stets rege erhalten und stetig erhöhen. Ich erinnere noch an das ebenso volksthümliche und dem Volksliede abgelauschte „Glück von Edenhall" Uhlands. „Nun her mit dem Glück von Edenhall!" heißt's am Schluß der ersten Strophe. „Sie nennen's das Glück von Edenhall" in der zweiten; „es strahlt aus dem Glück von Edenhall" in der dritten. Wie im Chamisso'schen Gedicht die Sonne, ist im Uhland'schen der Glaspokal der feste Punkt, um den sich die beweglichen Theile des Kehrreims drehen, der aber auch je nach dem verschiedenen Standpunkte, von dem aus der Dichter ihn anschauen läßt, auch die Entwickelung der Katastrophe in sich schließt und vermöge der flüssigen Form des Refrains zu ihr hindrängt.

Wir bewundern die Kunst des Dichters in solchen Kehrreimen, das Volkslied ist aber darin noch viel weiter gegangen; es hat sich nicht mit einfachen Sätzen begnügt, sondern ganze Satzverbindungen für seine flüssigen Kehrreime in Anwendung gebracht, so daß ganze Strophen den Refrain bilden, von welchem eine Hälfte festbleibt, die andere sich stetig umwandelt. Mit der ganzen Ruhe und Behaglichkeit des epischen Dichters kehrt die Erzählung immer wieder zu ihrem Anfang zurück, um trotz diesem scheinbaren Zurückgehen fortzuschreiten und die Entwickelung herbeizuführen. In den episch so vollkommen

ausgeprägten Volksliedern der Serben kann man diese Form am besten kennen lernen. Ich will nur ein Lied, das ebenso durchsichtig klar als harmonisch abgerundet gehalten, „Schwimmt ein Mädchen über'm Wasser“, citiren *).

Schwimmt ein Mädchen über'm Wasser.

Wundergrüne Waldeshut,
Wunderklare Wasserfluth!
Schwimmt ein Mädchen über'm Wasser,
Schwimmet nicht, daß es ertränke;
Schwimmet nur, daß es ersähe,
Ob die Mutter sich wohl kränke.
Doch die Mutter geht an's Ufer,
Wirft in's Wasser einen Stein:
„Sink, o Böse, sink hinunter,
Nimmer bist und warst du mein!“

Wundergrüne Waldeshut,
Wunderklare Wasserfluth!
Schwimmt ein Mädchen über'm Wasser,
Schwimmet nicht, daß es ertränke;
Schwimmet nur, daß es ersähe,
Ob der Vater sich wohl kränke.
Doch der Vater geht an's Ufer,
Wirft in's Wasser einen Stein:
„Sink, o Böse, sink hinunter,
Nimmer bist und warst du mein!“

*) Die Gesänge der Serben von Siegfr. Kapper, II.

Wundergrüne Waldeshut,
Wunderklare Wasserfluth!
Schwimmt ein Mädchen über'm Wasser,
Schwimmet nicht, daß es ertränke;
Schwimmet nur, daß es ersähe,
Ob die Schwester sich wohl kränke.
Doch die Schwester geht an's Ufer,
Wirft in's Wasser einen Stein:
„Sink, o Böse, sink hinunter,
Nimmer bist und warst du mein!“

Wundergrüne Waldeshut,
Wunderklare Wasserfluth!
Schwimmt ein Mädchen über'm Wasser,
Schwimmet nicht, daß es ertränke;
Schwimmet nur, daß es ersähe,
Ob der Bruder sich wohl kränke.
Doch der Bruder geht an's Ufer,
Wirft in's Wasser einen Stein:
„Sink, o Böse, sink hinunter,
Nimmer bist und warst du mein!“

Wunderbare Waldeshut,
Wunderklare Wasserfluth!
Ueber'm Wasser schwimmt ein Mädchen,
Schwimmet nicht, daß es ertränke;
Schwimmet nur, daß es ersähe,
Ob der Liebste sich wohl kränke.

Liebster eilet an das Ufer,
Stürzt sich in die Fluth hinein:
„Komm mit mir, du liebe Seele,
Warst und bist für ewig mein!“

Das ist nun ganz naiv, ja es scheint diese bequeme Wiederholung noch ganz primitive, kunstlose Kunst zu sein, und doch ist sie echteste Kunst und gewährt den reinsten poetischen Eindruck. Ein Kunstdichter darf es kaum wagen, diese scheinbar so leichte handliche Form nachahmen zu wollen. Unser Uhland, der sich sonst auf den naiven Ton des Volksliedes vortrefflich verstand, hat in seinen „drei Fräulein“ einen ähnlich-flüssigen Strophenrefrain zur Anwendung gebracht und vollständig Schiffbruch gelitten. Der Stoff dieser Uhland'schen Ballade verlangte keine behaglich episch-extensive Wiederholung, sondern intensive dramatisch-lyrische Steigerung; dort hat der naive Ton und zur Spielerei ausartende Refrain geradezu etwas Widerwärtiges im Verhältniß zum tragischen Inhalt. Hier aber, im serbischen Volkslied, ist Alles klar und heiter gehalten; das im Wasser befindliche Mädchen meint es nicht so ernstlich mit dem Schwimmen und noch weniger mit dem Untersinken, und wenn das Volkslied in seiner derben Weise Vater und Mutter, Bruder und Schwester nach der Schwimmerin einen Stein werfen läßt, so ist auch das nicht so böse gemeint, sie wollen ihr nur herzhaft andeuten, daß die erwachsene Jungfrau sich nicht gar zu sehr auf die Liebe der Ihrigen verlassen und diesen große Opfer zumuthen solle, und daß es der Familie gar nicht unlieb ist, wenn sie aus derselben scheidet. Der, welcher allein ihr die Liebe der Ihrigen ersetzen kann und auf den sie fortan allein sich verlassen soll, ist eben ihr Liebster, und der erscheint denn auch im rechten Momente und bewährt seine Liebe durch die opferwilligste That, indem er ohne Zaudern für sie das Leben wagt.

„Komm' mit mir, du liebe Seele,
Warst und bist auf ewig mein!“

Mit diesen Worten entführt der Bräutigam sein Eigenthum, das er sich redlich erworben und auf welches die Familie der Braut bereits verzichtet hatte. Diese Worte sind die ideale Spitze, zu welcher sich die Erzählung in einer Spirallinie erhebt; scheinbar zurückgehend kommt sie doch dem Gipfel immer näher, geht sie immer höher; indem sie extensiv die gleiche Handlung in gleicher Form wiederholt, verstärkt sie doch zugleich intensiv die Wirkung des Schlusses, wie auch das Epos durch Zögern und Zurückhalten der endlichen Entscheidung das Interesse für die Lösung um so mehr spannt.

Höchst merkwürdiger Weise ist fast derselbe Stoff, den diese serbische Romanze behandelt, auch der nordischen Balladendichtung nicht fremd geblieben. In der schwedischen Ballade, die ich als interessante Parallele hier folgen lasse, ist noch mehr Kunst, man möchte fast sagen, Künstlichkeit des Refrain-Baues — so daß sie eigentlich schon den Balladenstyl des Volksliedes verlassen hat, — zugleich aber auch volles dramatisches Leben und jener affektvolle Schwung, durch den sich überhaupt die nordische Ballade von dem episch-ruhig gehaltenen serbischen Erzählungsliede unterscheidet. In der Ballade wird eine schöne Jungfrau von den Eltern an einen heidnischen Kriegsmann verkauft, sie hofft, es werde den Vater, die Mutter gereun, der Bruder, die Schwester werde sie lösen — Alles vergebens, doch der Bräutigam kauft sie los.

Die Verkaufte*).

„Mein Vater, meine Mutter, sie litten große Noth,
Ach, und sie verkauften mich um ein Stücklein Brod
Hinein in das heidnische Land, in's Verderben.“

*) R. Warrens, a. a. O. XXVII.

Und der Kriegsmann, mit Macht er sein Ruder schwingt,
Schön Jungfrau die Händchen wohl blutig ringt.
Gnad' ihnen Gott, die da wandern in's heidnische Land, in's Verderben!

„Und Kriegsmann, mein Lieber, ein Weilchen haltet ein!
Ich seh' meinen Vater, er kommt aus dem Rosenhain:
Er liebt mich überaus,
Er gibt seine Ochsen und löset mich aus,
Und ich brauch nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

„Und hab' ich nicht mehr als der Ochsen zween,
Den einen will ich brauchen, den andern laß' ich stehn.
Freilich wohl mußt du wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

Und der Kriegsmann, mit Macht er sein Ruder schwingt,
Schön Jungfrau die Händchen wohl blutig ringt.
Gnad' ihnen Gott, die da wandern in's heidnische Land, in's Verderben!

„Und Kriegsmann, mein Lieber, ein Weilchen haltet ein!
Ich seh' meine Mutter, sie kommt aus dem Rosenhain:
Sie liebt mich überaus,
Sie gibt ihre Goldschrein' und löset mich aus,
Und ich brauch' nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben!"

„Und hab' ich nicht mehr als der Goldschreine zween,
Den einen will ich brauchen, den andern laß ich stehn.
Freilich wohl mußt du wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

Und der Kriegsmann, mit Macht er sein Ruder schwingt,
Schön Jungfrau die Händchen wohl blutig ringt.
Gnad' ihnen Gott, die da wandern in's heidnische Land, in's Verderben!

„Und Kriegsmann, mein Lieber, ein Weilchen haltet ein!
Ich seh' meine Schwester, sie kommt aus dem Rosenhain,
Sie liebt mich überaus,
Sie gibt ihre Goldkronen und löset mich aus,
Und ich brauch' nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben!"

„Und hab' ich nicht mehr als der Goldkronen zween,
Die eine will ich brauchen, die andre laß ich stehn.
Freilich wohl mußt du wandern in's heidnische Land, in's Verderben!"

Und der Kriegsmann, mit Macht er sein Ruder schwingt,
Schön Jungfrau die Händchen wohl blutig ringt:
O die Aermsten, die da wandern in's heidnische Land, ins Verderben!

„Und Kriegsmann, mein Lieber, ein Weilchen haltet ein!
Ich seh' meinen Bruder, er kommt aus dem Rosenhain:
Er liebt mich überaus,
Er gibt seine Fohlen und löset mich aus,
Und ich brauch' nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

„Und hab' ich nicht mehr als der Fohlen zween,
Das eine will ich brauchen, das andre laß ich stehn.
Freilich wohl mußt du wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

Und der Kriegsmann, mit Macht er sein Ruder schwingt,
Schön Jungfrau die Händchen wohl blutig ringt:
O die Aermsten, die da wandern in's heidnische Land, in's Verderben!

„Und Kriegsmann, mein Lieber, ein Weilchen haltet ein!
Ich seh' meinen Bräutigam, er kommt aus dem Rosenhain.
Er liebt mich überaus,
Er gibt seine Goldring' und löset mich aus,
Und ich brauch' nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

„Und viellieber Bräutigam, Ihr liebt mich überaus,
O gebet eure Goldring' und löset mich aus!
Und ich brauch' nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben."

„Und hab' ich nur zwölfe der Goldringelein,
Mit sechsen dich lös' ich, die andern sind dein!
Und du brauchst nicht zu wandern in's heidnische Land, in's Verderben!"

Es möchte unter allen Liedern der Volks- und Kunstlyrik schwerlich eins zu finden sein, das wie dieses einen so reich verschlungenen flüssigen Kehrreim darbietet. Mit Ausnahme der ersten einleitenden Strophe und der vorletzten, welche füglich hätte wegbleiben können, da sie den gewohnten Rhythmus stört, ist jede Strophe zum Kehrreim geworden. Der Strophenbau ist dreifach gegliedert: — der ganz episch gehaltenen kürzeren Strophe, welche uns den zur Abfahrt bereiten Kriegsmann vorführt, folgt die längere, welche die Rede der um Aufschub bittenden und die Ihrigen um Rettung anflehenden Jungfrau enthält, und dieser folgt dann wieder eine kurze, welche

die Ablehnung, zuletzt die Erfüllung der Bitte enthält, so daß symmetrisch das größere Mittelblatt von zwei kleineren Seitenblättern eingefaßt wird. Diese dreifache Aufstellung kehrt fünfmal wieder, so daß 15 Strophen den Körper des Gedichtes bilden, an den sich noch die beiden genannten Strophen anlegen, resp. einschieben. Das „Wandern in's heidnische Land, in's Verderben" ist zum Refrain für alle Strophen geworden, aber dieser Ausgangsvers ist in jeder Strophe wieder modificirt, indem derselbe Kehrreim einmal wie von einem betrachtenden theilnehmenden Chor gesprochen wird, das andere Mal von der Jungfrau, das dritte Mal von den Ihrigen. So wird dieser Endrefrain flüssig und erregt zuerst unser Mitleid:

„Gnad' ihnen Gott, die da wandern in's heidnische Land &c."

dann unsere Hoffnung, da die Jungfrau mit Zuversicht auf Gewährung sich äußert:

„Und ich brauch' nicht zu wandern &c."

endlich unsere Enttäuschung und Herabstimmung, da die Ihrigen ihre Zurückweisung alle mit den Worten schließen:

„Freilich wohl mußt du wandern &c."

Diese sich wiederholende Herabstimmung unserer Erwartung bildet für unser Gemüth einen Druck, der, indem er schließlich beseitigt wird, dasselbe um so freier sich aufrichten läßt und die günstige Antwort des Bräutigams um so wirksamer macht. Indem der anfangs ganz beharrlich sich in gleicher Weise wiederholende Schlußvers der epischen Strophe: „Gnad' ihnen Gott &c." in der zweiten Hälfte des Liedes auch noch zum flüssigen Kehrreim wird und nur die Anfangsverse der verschiedenen Strophen fest bleiben, haben wir trotz der fünffachen Wiederholung der Dreizahl doch ein höchst bewegliches flüssiges Ganze, dem zwar der feste Halt nicht fehlt, das aber in

seinem steten Wechsel uns fast schwindlich macht und den festen Standpunkt zu erschüttern droht. Wir werden von den vielen Kehrreimen förmlich umwogt und von ihnen fortgerissen, und erst am Schluß merken wir, daß wir noch festen Boden unter uns haben. Der dramatisch gehaltene Kehrreim hat uns auf das lebhafteste in die Handlung versetzt, er hat episch den Fortschritt der Erzählung getragen und zugleich lyrisch des Eindruckes auf unser Gemüth nicht verfehlt. Doch, wie gesagt, ist in solcher Komposition die natürliche Kunst des Volksliedes schon bei der Künstlichkeit angelangt, und darum sind flüssige Kehrreime in dieser Häufung für das Volkslied nicht Regel, sondern Ausnahme.

Ich schließe mit diesen charakteristischen Beispielen und erlaube mir bloß noch, das, was ich bisher über das Wesen und die verschiedenen Formen des Kehrreims auseinandergesetzt und an Beispielen erläutert habe, mit wenigen Worten zusammenzufassen:

Der Kehrreim ist aus den gottesdienstlichen Gesängen hervorgegangen, indem am Schluß eines Lob- und Bittgesanges oder bei Strophenabsätzen das Volk oder die Gemeinde einstimmte in das Schlußwort oder die letzte Verszeile, die ihm der einzelne Sänger vorgesungen hatte.

Diese Tendenz auf den Chorgesang zeigt der Kehrreim selbst noch im monodischen Liede der Kunstlyrik, das eine ganz individuelle Stimmung ausspricht. Im Volksliede aber mußte er seine volle Kraft entfalten und die größte Bedeutung erlangen, da dieses von Haus aus Chorgesang ist, im Namen Vieler, ja Aller spricht und das Subjekt des Dichters ganz hintenansetzt. Wie die religiösen Hymnen den erhabensten Schwung, so gewinnen die patriotischen Lieder durch den Kehrreim den gewaltigsten Affekt. In dieser Wirkung auf die Massen, deren Gefühle er koncentrirt, wie er den Geist und Sinn des Liedes in einem scharf ausgeprägten Ausdruck zusammen-

faßt, hat er etwas Hinreißendes, Berauschendes, vermag er Gefühle und Empfindungen bis zum Uebermaß zu steigern.

Der Kehrreim gehört zu den poetischen Formen der Repetition. Hat schon die einfache Wiederholung lyrische Kraft, indem sie die betreffende Vorstellung vertieft, so hat diese im verstärkten Maße der Kehrreim, welcher die stetig, regelmäßig wiederkehrende Repetitionsform darstellt.

Es können einzelne Worte, ja bloße Empfindungslaute, aber auch ganze Sätze und Satzverbindungen (Kehrzeilen und Kehrstrophen) den Kehrreim bilden, und je nachdem er zu Anfang der Strophe, oder in der Mitte, oder am Schluß derselben vorkommt, unterscheiden wir den Anfangs-, Mittel- und Endkehrreim. Der Schluß- oder Endkehrreim, weil in ihm wie in einer Spitze Ton und Stimmung des Liedes ausläuft, ist der wirkungsvollste und wird vorzugsweise „Refrain" genannt.

Behält er seine Form durch das ganze Lied bei, so nennen wir ihn fest, bleiben nur einzelne Theile desselben sich gleich, während andere wechseln, nennen wir ihn flüssig.

In allen genannten Fällen kann er entweder einen Bestandtheil des Liedes selber bilden, so daß die erste oder letzte Zeile der ersten Strophe an gleicher Stelle auch in den übrigen Strophen erscheint, — oder auch ganz selbständig in das Lied hineintreten, sei es, um den Hauptgegenstand desselben noch mehr hervorzuheben, oder einen einzelnen Umstand, Gedanken &c. desselben zu illustriren, oder die Stimmung des Ganzen in einem Bilde aufzufangen, oder auch die Stimmung des Sängers selber anzudeuten.

Sein Ton ist so mannigfaltig, daß er die ganze Gefühlsskala der menschlichen Seele berührt und allen möglichen Stimmungen des Volksliedes sich anschließt. Er verstärkt den tragischen Ernst und bringt die frohe Laune zum prägnanten Ausdruck; er potenzirt die

Komik und ist für die drastische Wirkung der Spottlieder unentbehrlich. Im Liebesliede ist er zart und innig, voll süßen Schmelzes; wie er im Kriegsliede stürmt und gleich Trompetentönen schmettert, so wiegt er hinwiederum im Wiegenliede das Kind in den Schlaf. Er weint mit den Weinenden und freut sich mit den Fröhlichen.

Seinem Wesen nach immer auf eine lyrische Wirkung abzielend — wenn er auch nicht immer diese Wirkung erreicht — kann er in der verschiedensten Form sich darstellen: episch, indem er einen Bestandtheil der Erzählung bildet, diese ergänzt oder weiterführt, oder auch beschreibend und schildernd ein Bild, das auf die Erzählung Bezug hat, vor unsere Anschauung stellt; lyrisch, indem er in Gedanken und Gefühlen oder in Stimmungsbildern die Regungen des Gemüthslebens zum Ausdruck bringt; dramatisch, indem er ein Moment der Handlung erfassend die Worte einer redend eingeführten Person wiederholt; didaktisch, indem er direkt an den Verstand sich wendet, eine allgemeine Wahrheit aufstellt, eine Lehre einschärft.

Wie sehr ihm aber der lyrische Trieb inwohnt, zeigt sich darin, daß weder das Drama noch das Epos Kehrreime hat und die sogenannte didaktische Poesie diese nur dann bringen kann, wenn sie in die lyrische übergeht und zum Liede sich gestaltet. Nur der Lyrik und jener Epik, welche zugleich Lyrik ist (der Ballade und Romanze), ist der Kehrreim eigen.

Außer dieser seiner lyrischen Kraft hat er aber noch eine nicht geringe Bedeutung für den Aufbau des Liedes; auch in architektonischer Hinsicht ist er dem in der Komposition meist schwachen Volksliede sehr zu Statten gekommen, indem er in das lockere Gefüge desselben feste Säulen stellte, an denen der Strophenbau einen Halt gewann. Er förderte den Sinn für die Symmetrie und führte zur harmonischen Gruppirung der einzelnen Theile des Gedichts. Selbst da, wo er schroff in den Versbau einschneidet, den

Fluß der Erzählung und Gefühlsergüsse unterbricht und die sogenannte lyrische Unordnung herbeizuführen scheint, nöthigt er doch in Wahrheit zum symmetrischen Aufbau der Strophe, und das Ebenmaß bewährt sich gerade dadurch als Macht, daß es solche Einschnitte gestattet.

Gleich dem Versmaß, das Längen und Kürzen, Hebungen und Senkungen in bestimmter Regelmäßigkeit wiederkehren läßt, gleich dem Reim, der dieselben Vokal- und Konsonantenklänge wiederholt, dient auch der Kehrreim dem allgemeinen Gesetz des Rhythmus: der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Wie unser Schönheitssinn in der Anschauung eines Gebäudes befriedigt wird, wenn der Blick, indem er über die einzelnen Theile desselben hingleitet, solches in rhythmischer Bewegung vollbringen kann, weil eine einheitliche Gruppirung des Mannigfaltigen vorhanden ist: so wird auch das musikalische Ohr befriedigt und erfreuet, wenn in der Mannigfaltigkeit vorüberrauschender Schälle ein Gleiches wiederkehrt, in welchem es ausruhen, sich vertiefen und zugleich zu neuem rhythmischen Fortschritt sich sammeln kann. Es empfindet nun das Neben- und Nacheinander als ein Mit- und Ineinander, als ein schönes Zusammenstimmen.

So wird auch im Kehrreim offenbar, daß Symmetrie und Harmonie auf gleichem psychologischen Grunde ruhen und die Musik wesentlich auch Architektonik ist.

Der Kehrreim bei Göthe, Uhland und Rückert.

1.

Mit derselben Meisterschaft, mit welcher Göthe den Reim zu gebrauchen verstand, hat er auch den Kehrreim benutzt und mit diesem die höchsten lyrischen Wirkungen erzielt. In der allseitigen und fast überall glücklichen Weise, mit der er den Kehrreim angewendet hat, zeigt er, daß er der Meister unserer modernen, durch das Volkslied erfrischten und wiedergeborenen Lyrik ist. Wie unser deutsches Volkslied seine lyrische Tiefe und Vielseitigkeit in der Mannigfaltigkeit der Formen offenbart, womit es den Kehrreim zur Anwendung bringt, so ist's der gleiche Fall bei dem Kunstdichter, der, wie kein Anderer, sich dem Volksliede hingegeben und es zugleich mit solcher Freiheit durch seine eigene dichterische Persönlichkeit hindurchgeführt und zu vollendeter Kunstschöpfung veredelt hat. Wir finden bei Göthe den tragischen und komischen, den sentimentalen und humoristischen, den schwermüthigen und leichtsinnigen, den einsam klagenden und in lustiger Gesellschaft sich austobenden, den zartesten wie den derbsten Kehrreim. Nur den Kehrreim des Soldaten- und Freiheitsliedes, worin das Volkslied sehr stark ist, finden wir bei Göthe nicht, da Kampfes- und Freiheitslieder zu singen seiner Lyra

überhaupt nicht gegeben war. Mit Ausnahme dieser Richtung ist er überall den Fußstapfen des Volksliedes gefolgt. Lange vorher, ehe Göthe sein schmelzendes, zartes, schwärmerisch-sehnsuchtsvolles Mignonlied mit dem rührenden Refrain „dahin, dahin!" gesungen, hatte schon das Volk das aus dem Spanischen ins Deutsche übertragene — zwar minder ätherische, aber sehr innige und treuherzige: „Nach Sevilla, nach Sevilla, wo die hohen Prachtgebäude ꝛc. dahin sehnt mein Herz sich sehr, dahin sehnt mein Herz sich sehr!" angestimmt, und den so reizenden, natürlich schönen Kehrrein „Röslein, Röslein, Röslein roth, Röslein auf der Heiden!" hat er nicht erfunden, sondern einfach dem Volksmunde entnommen und nachgesungen. Seinen Nachtgesang: „O gib vom weichen Pfühle" mit dem Refrain „Schlafe, was willst du mehr!" hat er dem duftigen italienischen Ständchen: Tu sei quel dolce fucco ꝛc., das Kopisch meisterhaft übersetzt hat, mit dem Kehrreim: Dormi, che vuoi di piu? nachgesungen. Das leichtsinnige kecke „Juchhe!" in seinem „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt", worin das sich wiederholende: „O weh!" zu dem „Juchhe!" den besten Kontrast bildet, ist ebenso dem Volksmunde abgelauscht, wie das schauerlich wilde „wille wau wau wau!" im Zigeunerliede; und doch ist, wie das Göthe'sche Lied selber so frei, schlank, natürlich-anmuthig einhergeht, nirgends auch in seinen Kehrreimen etwas Steifes, Gezwungenes, Nachgeahmtes zu spüren! Wie so ganz aus der Situation selber entsprungen ist der ergreifende Refrain in Gretchens Liede: „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer! Ich finde sie nimmer und nimmermehr!" worin die liebende Seele ihre gefahrvolle Umstrickung durch die Leidenschaft gewahrt und wo so rührend mit der Klage über die verlorene Unbefangenheit kindlicher Unschuld die unwiderstehlich hervorbrechende glühende Sehnsucht nach dem geliebten Manne sich mischt, so daß diese, als der mächtigere Trieb, das Lied mit dem wiederkehrenden Vers „Meine Ruh'

ist hin", nicht zum Abschluß kommen läßt, sondern am Bilde des Geliebten — als hätte der Druck der Gewissensunruhe das Verlangen noch verstärkt — um so mächtiger auflodert.*) Hingegen ist in dem bald darauf folgenden schmerzvollen, an die göttliche Jungfrau gerichteten Gebete das eine Gefühl des Schmerzes, der nach Linderung von Oben verlangt und nur durch göttliche Erbarmung gelindert werden kann, so übermächtig, daß das Lied enden muß, wie es begann:

Ach neige,
Du Schmerzenreiche
Dein Antlitz gnädig meiner Noth!

ganz so, wie in dem alten tiefempfundenen Klaggesange des Volksliedes, das den Anfang am Ende wiederkehren läßt, weil das Gemüth außer Stande ist, das tief in's Herz gedrungene Schmerzgefühl noch weiter zu expliciren, und darum in die eine übermächtige Empfindung wieder zurücksinkt. Es lautet**):

Klage.

1. Owe des smerzen
den ich arme trage
an mime herzen
und enweiß weme ich clage!
got, so dich erbarmen
mine not
und treste mich arme
durch deinen tot!

---

*) Vgl. die treffenden Bemerkungen Vischer's in der Aesthetik III, S. 337.

**) Uhland, a. a. O. II, 325.

2. Jemer crenket
min gemüte
so mir gedenket
siner güte:
daß er sich wolle
dem biteren tode geben,
daß er uns kaufte
ein ewiges leben.

3. Wo sol ich vinden
mines herzens trost?
der sich sie binden
daß wir würden erlost;
owe des smerzen,
den ich arme trage
an mime herzen
und enweiß weme ich clage!

Das sind Klänge aus den Tiefen des deutschen Gemüthes, die in den Göthe'schen Liedern einen so vollen Wiederklang gefunden haben. Ich erinnere noch an das berühmte lateinische Kirchenlied: Stabat mater dolorosa, wo es (in der Uebersetzung des alten Münchener Gesangbuches) von der Mutter des Gekreuzigten heißt:

Wie die bange Seele lechzet,
Wie sie zittert, wie sie ächzet
Des Geliebten Pein zu sehn!

Wie treu und zart und doch wiederum mit welcher Freiheit hat Göthe diese Töne des Volksliedes aufgenommen und wiedergesungen.

Er hat das Allgemeine, Typische der geistlichen an die Mater dolorosa gerichteten Volkslieder auf ein ganz individuelles Verhältniß übertragen, und doch nehmen wir jenes aus diesem vollkommen

rein, ja um so inniger und frischer zurück, als es eben in dieser Einzelpersönlichkeit Gretchens eine bestimmte Gestalt gewonnen hat und aus ihrem Gemüthszustande lebendig hervorgegangen ist.

Auch die schuldbeladene Seele der Armen, die der Verzweiflung nahe gebracht ist, darf noch aufblicken zu der Mutter des Gekreuzigten, die schmerzvoll für den geseufzt, gezittert, gerungen hat, der zur Erlösung der sündigen Menschheit den Kreuzestod starb; je tiefer das Weh der gefallenen Jungfrau, um so reicher das Erbarmen der heiligen Jungfrau, der ja auch ein Schwert durch die Seele ging —

Das Schwert im Herzen
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.
Zum Vater blickst du
Und Seufzer schickst du
Hinauf um sein' und deine Noth.

Hinknieend vor der schmerzerfüllten, zum Himmel aufschauenden, um Linderung der Herzenspein selber flehenden Gottesmutter hat die Unglückliche Muth gewonnen, auch ihren Schmerz auszusprechen. Doch wie vermöchte sie all' das in Worte zu fassen, was nur gefühlt und empfunden werden kann! „Wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein!“ Nur die Heilige, die ihres Geschlechtes war, die im höchsten Erdenleid gezittert hat, kann es ermessen, wie es einer im tiefsten Grunde erschütterten Frauenseele, die sich wieder heiligen möchte, die nach der verlorenen Unschuld jammert und verzweiflungsvoll es fühlt, daß, was verloren ist, nimmer wieder gewonnen werden kann, zu Muthe ist. „Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weißt nur du, nur du allein!“ Wo das Herz übervoll ist, da kann es nicht gleich den rechten Ausdruck finden, es ringt mit seinem eigenen Drange der Mittheilung und fühlt, daß Alles, was gesagt werden kann, hinter dem eigenen erregten Gefühl zurück-

bleiben muß. Doch wie der Blick auf die gnadenreiche Jungfrau die Betende ermuthigt hat, überhaupt ihr Leid zu klagen: so gewinnt sie auch im Gedanken daran, daß, was sie fühlt, auch ein gnädiges Gehör und Verständniß finden werde, die Kraft, ihr eigenthümliches Leid der Himmlischen vorzutragen. Sie greift zur Form der Erzählung und Beschreibung, um zu sagen, wie stark ihr Herzeleid sei; ihr Weh geht mit ihr auf Schritt und Tritt und Thränen sind die einzigen Gefährten ihrer Einsamkeit. Doch als bliebe auch da noch der Ausdruck zu schwach, wird es dreimal wiederholt: „Wohin ich immer gehe, wie weh, wie weh, wie wehe wird mir im Busen hier! Ich bin, ach, kaum alleine, ich wein', ich wein', ich weine!" — und, um Alles in Ein Wort zusammenzufassen, das es ausspricht, wie ihr ganzes Wesen, Leib, Seele und Geist in das Eine Schmerzgefühl hineingeworfen ist — „das Herz zerbricht in mir." So, als müßte das Herz vor Weh zerspringen, ist es der Armen zu Muthe, besser kann es nicht mehr gesagt werden, und in diesem stärksten Ausdruck des Gemüthsleidens hat die gefolterte Seele doch eine Erleichterung gefunden, so daß sie nun in milderem Tone ihr Klagelied fortsingen, von Blumen und Sonnenschein erzählen kann, zu deren Frieden und Lieblichkeit ihr fried- und freudeloses, in Reue und Schmerz zerrissenes Gemüth einen so schrecklichen Gegensatz bildet. Die reinen unschuldigen Blumen kann sie, die Schuldbeladene, nur mit Thränen benetzt der heiligen Jungfrau darbringen, und die liebe Morgensonne, welche die vom Schlaf mit gutem Gewissen erquickten Menschen mit neuer Lebenslust erfüllt, findet sie, die keinen ruhigen Schlaf, weil keinen Gewissensfrieden mehr hat, schon aufrecht sitzend im Bett:

Die Scherben an meinem Fenster
Bethaut' ich mit Thränen, ach!
Als ich am frühen Morgen
Dir diese Blumen brach!

Schien hell in meine Kammer
Die Sonne früh darauf,
Saß ich in allem Jammer
In meinem Bett schon auf.

Aus dem übermächtigen Drange der Gefühle hat sich allmählig das Lied zu völliger Klarheit von Bild und Scene herausgearbeitet, die Leidtragende hat sich im Gebete an die leidtragende Maria ihren Zustand gegenständlich gemacht, aber eben damit ist ihr auch ihr ganzes Elend zum Bewußtsein gekommen und sie ruft mit verdoppelter Inbrunst:

Hilf, rette mich vor Schmach und Tod!

Sie hat Alles gesagt, was sie in ihrem Zustande sagen konnte und mußte, sie hat alle ihre Kräfte aufgeboten, die Himmlische gnädig zu stimmen und den Frieden von Oben zu gewinnen, und ermattet von der gewaltigen Anstrengung sinkt sie in ihre ersten Gebetsworte zurück:

Ach neige
Du Schmerzensreiche
Dein Antlitz gnädig meiner Noth!

Das ist der Refrain, der als Grundton das ganze Gebet durchdringt, das in all' seinem Auf- und Abwogen doch nur dieses Eine Thema modulirt. In diesem Kehrreim werden alle einzelnen Posten des Liedes wie in ihrer gemeinsamen Summe zusammengefaßt, es zeigt sich, daß, wie verschiedene Ausdrücke auch die so tief erregte Seele wählen, wie sie auch von einem Bilde zum anderen überspringen mochte, doch Alles nur Ausdruck eines und desselben Gefühles war, das, in seiner Tiefe unaussprechlich, durch keine bewußte Reflexion erschöpft werden konnte und darum am liebsten wieder in sich selber zurückkehrt und zu dem ersten unwillkürlichen Ausdruck zurückgreift.

Darin besteht nun das Wesen der reinen Lyrik überhaupt, daß

sie die lebendige Erregtheit des Gefühles wohl in Worten ausspricht, in Anschauung und Begriff zu fassen sucht, aber gerade in der Art dieses Aussprechens, im Auf- und Abwogen von Bildern der Außenwelt, im Hinüber und Herüber von einem zum anderen doch nur um so eindringlicher uns eben dieses Gefühl zu Gemüthe führt, uns aus dem Aeußeren immer wieder in das Innere wirft, so daß selbst da, wo die Gefühlsäußerung zu völliger epischer Klarheit und Gegenständlichkeit gelangt, das Subjekt doch niemals im Objekt aufgeht, sondern dieses nur in den Vordergrund schiebt, um an seiner Bewegung und Oscillation zu zeigen, wie es im dunkeln Hintergrunde des Gemüths lebt und bebt, wogt und zittert.

Je tiefer der Affekt geht, je mehr das Gemüth bis auf den Grund erschüttert ist, so daß die Wogen sich drängen und stürmisch übereinander hinwegeilen, desto weniger kann auch das Lied in regelmäßigen Strophenbau sich gliedern, wohl aber mag der Anfangs- und Schlußkehrreim das Ganze wie der Schlußstein eines Gewölbes zusammenhalten. So ist's in Gretchens Gebet. Im Mignon-Liede hingegen ist zwar das Gefühl des Heimwehs tief gewurzelt, die Stimmung sehr ernst, aber das Bewußtsein ruhet fest und klar auf dem Bilde der Heimath, und wie die lichten Punkte, auf denen die Erinnerung weilt, bestimmt sich sondern und gruppiren, so kann auch das Lied in drei klar und bestimmt gesonderte Strophen wie ein schönes Dreikleeblatt sich auseinanderlegen, und ebenso kann der Refrain in jeder einzelnen Strophe das „dahin, dahin!“ auf gleiche Weise wiederholen, um in dieser stetigen Wiederholung zugleich das stetige Anschwellen der Sehnsucht auszudrücken.

Mignon.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth.
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin
Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Auf den Flügeln der Phantasie eilt Mignon, das seiner sonnigen, warmen Heimath entführte Mädchen, aus dem rauheren, kälteren, so oft mit Nebelhimmel bedeckten nordischen Lande hinweg in das Südland, über welches ein strahlender, tiefblauer Himmel sich wölbt und mildere Lüfte wehen. Wer hat wohl nicht mit Theilnahme ein Citronenbäumchen oder eine Lorbeerstaude oder sonst ein Gewächs des Südens betrachtet, das zwischen unseren einheimischen Bäumen und Blumen wie ein vereinsamter Fremdling steht und selbst bei der besten Pflege nur halb zur Entwickelung kommt! Ist es nicht,

als ob es sich nach seinem heimathlichen Boden zurücksehnte, nach seiner Sonne, seinem Himmel, seiner Luft, wo es sich in voller, lebendiger Schönheit entfalten kann? als ob es sehnend dir zuriefe: dahin, wo lauere Lüfte wehen und die Sonne schöner glänzt? Und blickt es trotz seinem verkümmerten Wuchse, trotz seiner unterdrückten Kraft nicht noch immer mit einem gewissen Stolze auf seine Umgebung, als wüßte es, daß es in andere Gesellschaft gehörte und in günstigeren Verhältnissen herrlicher erblühen könnte? Ein solches Südgewächs war Mignon. Nur halb hatte sich diese Blume erschlossen, fröstelnd in der kälteren Luft, kränkelnd im ungewohnten Klima, in ihrem Wesen zusammengepreßt, aber innerlich erglühend von Sehnsucht nach dem Heimathlande. Es ist ein blasses, zartes Kind, aber aus den dunkeln Augen leuchtet das im Herzen brennende Feuer, und wer in diese Augen blickt, der stimmt sympathetisch, in Mitleid und Liebe mit ein in ihr sehnendes „Dahin!“ So bewahrt auch hier der Kehrreim die Tendenz auf das Einstimmen Vieler in das Gefühl und den Affekt des Einzelwesens.

Aber noch mehr. . Liegt nicht in diesem „Dahin“ zugleich jener ideale Trieb des germanischen Herzens ausgesprochen, jener Trieb in die Ferne, in's Weite, Große, Helle, nach Befreiung vom Zwang und Dunst des Stubenlebens, die Sehnsucht nach einem Dasein, wo die Natur nicht mehr als Feind dem Menschen gegenübertritt, der zum unaufhörlichen Ringkampf auffordert, sondern freundlich ihm entgegenlacht, sich anschmiegt, ihn zur künstlerischen Anschauung auffordert und alle zarten Keime des ästhetischen Sinnes zur Entfaltung bringt, so daß Kunst und Natur sich durchdringen? Ist nicht der tiefblaue, heiter glänzende, mit Licht gesättigte Himmel, unter welchem Berge und Felsen, Bäume und Sträucher und alle Gebilde der belebten und unbelebten Schöpfung in scharfen Umrissen erscheinen, wo alles Leben klar und voll an die Oberfläche tritt, die Geburtsstätte der plastischen Künste, der schönen, fest und sicher ge-

zeichneten, scharf begrenzten Formen? Wird nicht dem nordischen Menschen in jenen sonnigen, warmen Himmelsstrichen der immergrünen Laubhölzer so froh und heiter zu Muthe, daß ihn ein Gefühl überkommt, als sei da ein immerwährender Festtag, eine Genüge des Daseins, die allen Kampf glücklich bestanden und hinter sich hat? Süß duften die Citronen- und Orangenblüthen, mit verlockender Gluth schimmern aus dem dunkeln glänzenden Laube die Früchte, es wird der Sinnlichkeit nichts entzogen, und doch, gleich dem Lorbeer, der hoch und schlank mit seiner dichtbuschigen Laubpyramide sich über Myrtengebüsch und Oelbäume emporhebt, ernst und feierlich wie der Held, der sich von der friedlichen, süßheimlichen Häuslichkeit nicht allzusehr fesseln läßt, ist über den Glanz und Zauber ein heiterer Ernst, eine Würde und Selbstgewißheit gebreitet, als wäre das Leben allen Schwankungen und Extremen enthoben. In diesem Lande der immergrünen Bäume mit dem ernsten ins Bläuliche spielenden Grün ihres Laubes, den festen, nicht jedem Lufthauch nachgebenden, scharf in den blauen Aether einschneidenden Kronen, da hat auch die bildende Kunst jene Tempel und Paläste errichtet, die mit stolzer Ruhe auf dich herabschauen, und jene edeln Marmorbilder aufgestellt, die mit heiterem Ernst und göttlicher Befriedigung dich anblicken. Nur auf griechischem und italienischem Boden konnte griechische und italienische Kunst erblühen. Darum schließt sich an die erste Strophe vom Liede Mignons, welche von der schönen Natur Italiens singt, die zweite innig an, welche von der schönen Kunst der Heimath zu erzählen weiß, die mit ihren Säulengängen und Prachtsälen und Marmorbildern, zu denen das Kind so oft seine Zuflucht nahm, einen nicht minder glanzvollen Punkt der Jugenderinnerung bildet. Darum beginnt Mignon mit feierlichem Ernst ihr Lied, es beginnt mit der Frage: Kennst du auch wohl das Schöne und Große und Edle, von dem ich dir singen will? Es wird also fragend selber emporgehoben

aus seiner Niedrigkeit, es wird selber edler und würdiger, das „Kennst du?“ schlägt trotz dem sehnsüchtig fortstrebenden Jambus, der das Versmaß des Liedes bildet, mit einem stärker betonten Worte an das Ohr des Hörers, als seien die hehren, göttlichen Gestalten im Anzuge und schon im Begriff einzutreten. Wenn Mignon dann, nachdem sie mit Begeisterung das Einzelne genannt und es mit liebendem Verlangen gleichsam umarmt hat, gefaßter und ruhiger die Frage wiederholt, wie ein süßes Geheimniß das Genannte wieder zurücknehmend in ihre Erinnerung und im Herzen bewegend: dann bricht um so dringender das Verlangen hervor und die Bitte an den väterlichen Freund und Beschützer: O laß uns ziehn! Und wie die zweite Frage: Kennst du es wohl? die erste „Kennst du das Land?“ bedeutsam wiederholt und in dieser Wiederholung zugleich die musikalische Wirkung verstärkt, so gibt sich die dringende Bitte, das schmeichlerische Drängen auf baldige Reise zugleich in der Wiederholung des gleichen: O, laß uns ziehn! und im Wechsel der liebkosenden Anredewörter kund, welche all' das nennen, was Wilhelm Meister dem Kinde ist, und den anmuthigsten Gegensatz bilden zu dem unerschütterlich festen Sehnsuchtsrufe: dahin! dahin! Nachdem aber mit dem Bilde der heimathlichen Natur das Bild ihrer Kindheit, wie es an die Vorstellung des Palastes sich knüpfte, in welchem sie so oft und so süß geträumt, sich verschmolzen hat, ist auch das Sehnsuchtsgefühl so verstärkt worden, daß es sich schon auf der Reise erblickt, auf den hohen Alpenpässen einherzieht, die, wie sie in's geliebte Wunderland führen, selber so wunderbar anziehend sind durch die Sagen, welche an die tiefen Bergklüfte und Höhlen sich knüpfen, durch die geheimnißvollen Schauer, welche den Reisenden in der hohen stillen Bergeinsamkeit überkommen. So hat der dreimal sich wiederholende Refrain des dahin! dahin! in der letzten Strophe den höchsten Grad der Stärke und Innigkeit erhalten, und wer ihn singen

hört oder auch nur liest, wird unwiderstehlich in diesen sehnsuchtsvollen Trieb desselben hineingezogen, daß er zustimmt und einstimmt in denselben Ruf, der wie ein vielstimmiges und weittragendes Echo in allen deutschen Herzen wiederhallt. Denn wir vernehmen darin einen Ruf der Sehnsucht nach dem Paradiese unserer eigenen Kindheit, und es wird in uns selber und mit der Erinnerung an all' das Hohe und Schöne, das wir der klassischen Bildung der Alten verdanken, auch das Verlangen geweckt, mit dem Lande und seinen noch erhaltenen Denkmälern vollendeter Schönheit in lebendige Gemeinschaft zu treten, Alles von Angesicht zu Angesicht zu schauen.

Die Sehnsucht nach Italien ist wohl — etwa Winkelmann ausgenommen — in keinem Deutschen so groß und glühend gewesen wie in Göthe. Mignons Lied ist so innig, so ergreifend und rührend gesungen, weil es den Schmerz und die Sehnsucht, die Wonne und Sehnsucht des Dichters selber singt. Die ganze Magie der Natur und Kunst des Südens, die Göthe's Gemüth wie mit einem mystischen Zauber übermannt hatte, ist in dem geheimnißvollen, dämonisch reizenden Wesen Mignons verkörpert, und wie er in Gretchens Gebet die glaubensvolle Innigkeit des deutschen Gemeindegesanges nur darum so ganz ins individuelle Verhältniß der Betenden übertragen konnte, weil er auch an sich erfahren hatte, wie es dem zu Muthe ist, der sich von jugendlichem Leichtsinn und Fehltritt fortreißen läßt und immer weiter sich verirrt, wie sein tiefes Wort: Wer nie sein Brod mit Thränen aß, wer nie die kummervollen Nächte auf seinem Bette weinend saß: der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte! ein Selbstbekenntniß war —: so hatte er es in noch höherem Maße an sich selber erfahren, was ungestillte Sehnsucht heißt; er hatte, wie er gegen Herders Frau sich äußerte, vierzehn Tage vor seiner Abreise nach Italien täglich geweint wie ein Kind.

Dieses vom Leben selber Berührtwerden, diesen aus vollem,

überfließenden Herzen entspringenden Erguß der reinen, d. h. von aller Absichtlichkeit des Denkens und Phantasirens freien Stimmung, diese Natürlichkeit der Empfindung hat das Göthe'sche Lied ganz mit dem Volksliede gemein, darum kann es auch die Fülle seiner Empfindung in den Refrains, wie in starken elektrischen Funken entladen. Aber in der feinen Abrundung und Durchsichtigkeit seiner Komposition, in der idealen Perspektive seiner Bilder zeigt sich auch in diesem Liede Mignons die Höhe, in welcher die Göthe'sche Lyrik über der Volkslyrik sich hält. Wenn das Volkslied ein Dämmerlicht empfängt durch die Unvollkommenheit und Regellosigkeit seiner Komposition, durch den Drang der Gemüthsbewegung, die auf's Gerathewohl nach einzelnen Bildern greift, um Stützpunkte für Gefühl und Stimmung zu bekommen, unbekümmert um ihren Zusammenhang: so ist in diesem Göthe'schen Liede auf kunstreiche Weise trotz der hellen Zeichnung doch ein reizender halbdunkler Farbenton gewonnen durch die ganz individuelle Beziehung zu der wunderbaren und mystischen Figur Mignons — einem Wesen, das dem Volksbewußtsein gänzlich fern liegt. So tritt das herrliche Lied vor uns hin wie ein Gewächs des Südens; aus dem dunkeln Grün seiner Blätter, die doch alle so scharf geschnitten sind und so glänzend das Sonnenlicht zurückwerfen, schimmern zarte, duftige Blüthen und goldene Hesperidenäpfel zugleich, bekannt und unbekannt, offen und doch geheimnißvoll; es schließt den Sinn auf und umstrickt ihn zugleich. Das ist der Triumph der Kunstlyrik, welche frei die Form beherrscht und in der Sicherheit und Gewandtheit, womit sie die Gegenstände zeichnet, an welche die Stimmung sich knüpft, auch Gewalt hat über die Herzen und ihre Gefühle lenkt wie Wasserbäche.

In seinem „Heidenröslein" hat Göthe nur wenig am Volksliede geändert, aber wie bedeutend ist dies Wenige, wie viel hat das Liedchen durch diese Nachhilfe gewonnen, ja wie ist es erst unter

des Dichters Hand zu seiner eigenthümlichen Schönheit gelangt — dem Edelsteine gleich, der erst dann seinen vollen Lichtglanz entwickelt, wenn alle Seiten geschliffen sind und ihm die rechte Fassung zu Theil geworden ist. Das deutsche Volkslied irrt nicht selten von seiner eigenen Idee ab, wird linkisch und unbeholfen, indem es sich durch Nebengedanken auf Abwege verlocken läßt und sein Ziel aus den Augen verliert. Indem der Meister mit künstlerischem Takt und Bewußtsein die Auswüchse beschneidet, was sich ihm als unnöthiger Ballast anhängt, entfernt, macht er es schlanker, leichter, graziöser, ohne seiner natürlichen Frische und Naivetät Abbruch zu thun, und sichert zugleich dem Kehrreim die volle Wirkung, ohne an seiner Fassung das Geringste zu ändern. Vergleichen wir! Das Volkslied, welches Herder in den „Stimmen der Völker“ mittheilte, lautet:

Heidenröslein.

1. Es sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden;
Sah, es war so frisch und schön,
Und blieb stehn, es anzusehn,
Und stand in süßen Freuden:
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

2. Der Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Daß ich's nicht will leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

3. Doch der wilde Knabe brach
Das Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Aber er vergaß danach
Beim Genuß das Leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden!

In der Göthe'schen Form:

1. Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah' zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

2. Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

3. Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihr doch kein Weh und Ach,
Mußt' es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein roth,
Röslein auf der Heiden.

Das etwas harte und steife „Es sah“ in der ersten Verszeile des Volksliedes, dem das „Sah es“ in der dritten Zeile auch etwas unbeholfen folgt, ist von Göthe ebenso beseitigt wie das doppelte „Und“. Der Rhythmus gewinnt durch den Wegfall dieser Auftakte an Frische und Festigkeit; er tritt sicherer auf, zumal da im ganzen Liede der trochäische Sylbenfall vorherrscht. Auch das Göthe'sche Beiwort „morgenschön“ ist wirksamer, da es an den erfrischenden Morgenthau erinnert, worin die von der Sonne noch nicht ausgesogenen Blumen prangen. Die ungestüme Begierde des Knaben, der möglichst schnell in den Besitz der schönen Rose sich setzen will, hob der Dichter gleichfalls hervor, während das Volkslied auch nicht übel den Knaben wie betroffen von der Schönheit still stehen läßt „in süßen Freuden“ des Anblicks.

Der Refrain mußte aber unverändert beibehalten werden, denn er ist unübertrefflich. Wie das schmucke Heidenröslein der Hauptgegenstand ist, um den sich's handelt, so hält uns der Kehrreim „Röslein, Röslein, Röslein roth ꝛc.“ so recht in der Anschauung des lieblichen Bildes fest, gewinnt unsere ganze Theilnahme und faßt sie zusammen. Hat doch das Röslein gleich beim ersten Erscheinen des Knaben Sinn und Herz so gefesselt, daß er nicht mehr davon loskommen kann. Schon die erste Verszeile kann nicht dabei stehen bleiben, bloß zu melden: „Es sah ein Knab' ein Röslein stehn“, das Wort „Röslein“ wird in der zweiten Zeile wieder aufgenommen, derselbe Klang kehrt wieder, durch einen Zusatz verstärkt, der sehr bedeutsam ist, denn die Heideblume ist der ganz frei und zwanglos aufgewachsene Wildfang, der es unleidlich findet, als Eigenthum des begehrlichen Knaben sich die Freiheit rauben und zu dessen Genuß sich fortführen zu lassen. Während aber diese zweite Verszeile durch den fortlaufenden Text noch gebunden erscheint und doch schon auf den Schlußkehrreim hindeutet, wird sie als Refrain im Schluß der

Strophe erst recht frei und klingt um so voller aus. Und wie schön wechselt schon im Volksliede die Beleuchtung, welche der in gleicher Form wiederkehrende Schlußreim in jeder Strophe empfängt! Das „Röslein roth" der ersten Strophe ist das in jugendfrischer Schönheit prangende, das den wilden Knaben mächtig anzieht; in der zweiten Strophe ist es das spröde und übermüthige, das die schnelle Berührung nicht nur zurückweist, sondern auch mit seinen Waffen droht; in der dritten das trotz aller Drohung gepflückte, das zwar die Drohung ausführt, aber sein Schicksal nicht ändern kann. Hier ist nun aber der schwache Punkt des Volksliedes. Es ist ganz darauf angelegt, unter dem anmuthigen Bilde des Rösleins, das von der Hand des begehrlichen über seine Schönheit entzückten Knaben gepflückt wird, uns das Schicksal der Jungfrau vorzuführen, deren blühende Schönheit das Herz des Mannes gewinnt, daß er, unbekümmert um ihr Sträuben, sie von dem heimathlichen Boden, auf dem sie erwachsen, aus der Familie, mit der sie zusammengewachsen war, entführt, damit sie fortan ihm allein ihre Schönheit, ihre Frische, ihren Duft zum Opfer bringe. Wie es die Bestimmung der Blumen ist, gepflückt zu werden, so ist es auch das Loos des schönen Geschlechts, sich dem stärkeren zu unterwerfen, dem Manne zur Freude, zur Erheiterung, zum Genuß des Lebens zu dienen. Das „Rosenbrechen" ist ein beliebtes Bild des Volksliedes, und ein ebenso poetisches als treffendes. Wie selbst die schönste der Blumen es sich gefallen lassen muß, von der Hand des Menschen gebrochen, seinem Dienst, Genuß und Vergnügen geopfert zu werden und nach kurzem Lenz dahin zu welken: so muß auch die frischeste und blühendste Jungfrau sich in ihr Loos fügen, gleich der Rose entblättert und welk zu werden nicht im Dienst des eignen, sondern des fremden Willens. Mit diesem „Schicksal" des Rösleins hätte nun das Volkslied enden sollen; es springt aber plötzlich von der Blume auf den Knaben über

und erzählt, wie er wohl den Dorn der gepflückten Rose empfinden mußte, aber das Leiden doch über den Genuß vergaß. Da weiß man nun nicht recht, ob das Lied auf den allgemeinen Satz, daß, wie keine Rose ohne Dornen ist, auch der Liebe nicht das Leid fehlt, oder auf den Stachel, der in der wilden Begierde liegt, hindeuten will. Das Bild der sich sträubenden Jungfrau, das in der letzten Strophe erst recht hervortreten sollte, wird plötzlich in den Hintergrund geschoben und der sich an nichts kehrende „wilde" Knabe tritt in den Vordergrund. Obwohl damit indirekt auch das Schicksal des Rösleins angedeutet ist, so verlieren wir doch die Einheit der Anschauung und Stimmung. Göthe hat nun diese Verschiebung glücklich beseitigt, indem er den begonnenen Satz „Röslein wehrte sich und stach" in der Erzählung vollendet: „Half ihr doch kein Weh und Ach, mußt' es eben leiden." So bleibt unsere Theilnahme ungeschwächt der Jungfrau erhalten, von der ja das Lied singen und sagen will und deren Loos es uns nach Balladenweise in Form eines einzelnen Abenteuers erzählt. Nun erst gewinnt das Volkslied den rechten Sinn, die allgemein-menschliche Bedeutung, den viel bedeutsameren Ernst, der unter der leicht und heiter hingeworfenen Hülle sich birgt — und überaus reizend wird nun der Refrain in der dritten Strophe, indem er halb gutmüthig und theilnahmsvoll das arme geopferte Röslein beklagt und halb schadenfroh über das widerspenstige kleine Ding triumphirt, dem weder die stolze Drohung, noch die schmerzliche Klage zu helfen vermochte und das im Grunde genommen auch gar keine so große Ursache zur Widerspenstigkeit und Klage hatte, weil es in seiner Hingabe eben seine Bestimmung erfüllte.

In dieser Mischung von Ernst und Scherz, von Tragik und Komik erhält die kleine Ballade das ihr eigenthümliche humoristische Kolorit, bei aller Einfachheit und Anspruchslosigkeit doch einen idealen Hintergrund und bei aller Harmlosigkeit und Heiterkeit doch so

viel Rührung und Innigkeit, daß sie einen unwiderstehlichen Reiz ausübt auf jedes empfängliche Gemüth, daß Kinder wie Erwachsene mit gleicher Lust in den lieblichen Kehrreim einstimmen, der um so wirksamer ist, als er nicht durch gar zu viele Strophen hindurchzieht. In dem älteren Volksliede, das rein lyrisch gehalten ist, aber in redseliger Breite das Gefühl nicht zusammenzufassen versteht und die Motive so mischt, daß eins durch das andere gelähmt wird, kommt der schöne Kehrreim zu keiner rechten Kraft. Das schmucke Heidenröslein tritt da gar nicht hervor; der Liebhaber allein spricht und macht uns mit seiner Stimmung bekannt, die wohl einen Anlauf nimmt zum kecken Trotz und Selbstbewußtsein, aber auch alsbald wieder kleinlaut wird und auf ein ernstes ehrliches Bekenntniß zurückgeht mit deutscher Biederkeit und einer guten Dosis Spießbürgerlichkeit. Im Vergleich mit diesem Liede merkt man wohl, wie viel mehr es in der leichten, schlanken Form der Herder-Göthe'schen Fassung gewonnen hat.*)

*) Die 3 ersten Strophen lauten (Uhland a. a. O. II, 56):

Sie gleicht wol einem rosenstock,
drumb gliebt sie mir im herzen,
sie tregt auch einen roten rock,
kan züchtig, freundlich scherzen,
sie blüet wie ein röselein,
die bäcklein wie das mündelein;
liebstu mich, so lieb ich dich,
röslein auf der heiden.

Der die röslein wirt brechen ab,
röslein auf der heiden,
das wirt wol tun ein junger knab,
züchtig, fein, bescheiden,
so sten die steglein auch allein,
der lieb Got weiß wol wen ich mein,
sie ist so gerecht, von gutem gschlecht,
von eren hochgeboren.

Mit gleichem Glücke hat der Dichter die Kehrreime der lustigen ausgelassenen Zechlieder des Volkes zu reproduciren gewußt, und wir müssen in seinen Trinkliedern gleichfalls die graziöse Leichtigkeit bewundern und den feinen Takt, mit welchem er selbst in Wiedergabe der wildesten Zecherlust durch Refrains, wie sie in der Studentenkneipe und Bauernschenke erschallen, doch niemals die ästhetische Grenze überschreitet. Besonders lehrreich ist auch in dieser Hinsicht Faust 1. Theil: die Scene in Auerbachs Keller. Noch ehe es zum allseitigen Zusammensingen kommt, drängen sich bereits die beliebten derben Kehrreims-Interjektionen hervor, gleich Trommel und Fahne, um die Sängerschaar zu sammeln.

Siebel:

Zur Thür hinaus, wer sich entzweit!
Mit offner Brust singt Runda, sauft und schreit!
Auf! Holla! Ho!

Altmeyer:

Weh mir, ich bin verloren!
Baumwolle her! der Kerl sprengt mir die Ohren.

Siebel:

Wenn das Gewölbe wiederhallt,
Fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt.

Frosch:

So recht, hinaus mit dem, der etwas übel nimmt!
A! tara lara da!

Wan mich das mägdlein nit mer will,
röslein auf der heiden,
so will ich weichen in der still
und mich von ir tun scheiden,
so wil ich sie auch faren lan
und will ein andres nemen an,
ein schöne, ein junge, ein reiche, ein frume,
röslein auf der heiden.

Altmeyer:
A! tara lara da!

Frosch:
Die Kehlen sind gestimmt.
(Singt.)
Das liebe heil'ge römsche Reich,
Wie hält's nur noch zusammen?

Nachdem das politische Lied von Brander als „garstig Lied" verworfen ist, bringt es dieser zum Rundgesang, indem er seine Zotenballade anstimmt: „Es war eine Ratt' im Kellernest", in deren Schlußzeile bei jeder Strophe der Chorus jauchzend einstimmt: „Als hätte sie Lieb' im Leibe."

Ich habe schon im Vortrage über den Kehrreim des Volksliedes bemerkt, wie dieses sammt seinen Kehrreimen aus dem lateinischen Kirchengesang sich hervorarbeitete und gleich dem ausgeschlüpften Küchlein, das noch Bruchstücke der Eierschaale mit sich herumschleppt, noch lange die Spuren seines lateinischen Ursprungs an sich trug. Daß diese Mischung von Geistlich und Weltlich, Lateinisch und Deutsch für die Parodie willkommene Handhaben bot, war natürlich. So ward nach dem alten Kirchenliede, das die Geburt des Heilandes feierte: In dulci jubilo nun singet und seid froh! Unsers Herzens Wonne liegt in praesepio (in der Krippe) das Trinklied der Studenten verfaßt:

In dulci jubilo
Nun singet und seid froh.
Unsers Herzens Wonne
Latet in poculo,*)
Gezapfet aus der Tonne
Pro hoc convivio,
Nunc nunc bibito :,:

*) Unseres Herzens Wonne lieget im Becher, gezapfet aus der Tonne für dieses Gelage. Nun, nun, trink!

In dieser Weise hat auch Göthe sein heiteres Ergo bibamus (darum laßt uns trinken) gedichtet, das mit der Fülle sinnlichen Lebens, wie es im echten Trinkliede waltet, eine schöne Gedankenfülle und edle Haltung verbindet, und er hat es gleich in der ersten Strophe ausgesprochen, wie trefflich so ein vollklingendes durchschlagendes Wort geeignet ist, zum Stütz- und Ruhepunkte zu dienen für alles Denken und Sinnen, die gemeinsame Lust in ihm zu vereinigen und von Allem, was im Leben erfreuet und schmerzt, die Erholung zu bieten, zu der man immer wieder zurückkehrt. Wie bei einem fröhlichen Gastmahl jeder Toast, wofern er nur nicht zu lang ist, willkommen geheißen wird, weil er Anlaß zum Trinken bietet, so ist auch ein solcher Refrain die Verkörperung der Freude des mit immer neuer Lust sich stets wiederholenden Trinkens.

Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
Drum Brüderchen: Ergo bibamus!
Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
Beherziget: Ergo bibamus!
Das heißt noch ein altes, ein tüchtiges Wort:
Es passet zum Ersten und passet so fort,
Und schallet ein Echo von festlichem Ort:
Ein herrliches Ergo bibamus!

Kehrreime aus dem Lateinischen sind in solchen Liedern um so willkommener, als sie recht scharf aus dem deutschen Vers sich herausheben und in vollem Ton ausklingen; ich erinnere an das bekannte: Edite, bibite, collegiales etc. in einem Studentenliede.

Das Volkslied hat aber auch diejenigen Kehrreime sehr gern, bei denen sich gar nichts denken läßt, weil sie rein durch ihren Klang an die Empfindung appelliren, diese an- und aufregen und wiederum zusammenhalten. Solche Worte und Laute bekommen etwas Mystisches, Vielsagendes und Dehnbares, das sich jeder nach seiner

Stimmung und Empfindungsweise zurechtlegen und deuten kann. Jeder Kehrreim muß wie ein gut geschnittenes Kleid bequem sitzen, vollkommen dem Bedürfniß des Sängers sich anschmiegen. Göthe bemerkt bei Besprechung serbischer Volkspoesie in deutschen Uebersetzungen, nachdem er der gelungenen Uebertragung serbischer Helden- und Liebeslieder durch die Talvj Erwähnung gethan: „Nun tritt Herr Gerhard hinzu und bringt uns leichtfertige, eigentliche Lieder für den Kreis des Gesanges. Wenn die beiden ersten Dichtarten den Vortrag eines einzelnen Rhapsoden oder den eines gefühlvollen Alleinsängers voraussetzen, so gelangen wir hier zum lustigen Gesammtgesang und treffen das Vaudeville, das nicht allein durch einen sinnig wiederkehrenden Refrain Einbildungskraft und Gefühl zusammenhält, sondern auch in sinnlosen, ja unsinnigen Klängen die Sinnlichkeit und was ihr angehört aufregt und sie zu einem gemeinsamen Taumel auffordert. Dieses ist das Erbtheil der geselligen Franzosen, worin sie sich von jeher überschwenglich ergingen und worin neuerer Zeit sich Béranger meisterhaft erweist." Es ist wahr, daß in dieser Beziehung die französische Lyrik und nicht bloß diese, auch die schottische und irländische der deutschen überlegen ist; die zugleich derben, volksthümlichen und leicht und frei hingeworfenen Geselligkeits- und Trinklieder mit lustigen, durchschlagenden Refrains sind in unserer modernen Kunst-Lyrik dünn gesäet; sie hat es zu wenig verstanden, den Fußtapfen des Altmeisters Göthe zu folgen, fährt immer mit dem schweren Geschütz des Gedankens auf, auch wo sie scherzen will. Heine hätte das Zeug dazu gehabt, wenn seine Empfindung nicht zu sehr im Verstande gesteckt, in witzigen Einfällen und epigrammatischen Blitzen sich verpufft hätte. Aber unserer älteren und besseren Volkslyrik fehlen solche Lieder durchaus nicht. Zum Vergleich mit einem Göthe'schen will ich hier nur ein Zigeunerlied vorführen, welches die Bauern des baierschen Gebirgslandes bis in

die neueste Zeit hinein gern sangen. Es ahmt in den Refrains die geheimnißvoll unverständliche Sprache der Zigeuner nach und drückt mit diesen Klängen ganz das unheimliche Thun und Treiben des fremden, absonderlichen Völkleins aus, das nach dem Volksglauben im Besitz von Zauberformeln auch allerlei Zauberkünste mächtig ist.

Zigeunerlied*).

Lustig ist Zigeunerleben,
In den Wald wir uns begeben,
Im dem Wald ist unsre Freud',
Lustig san die Zigeunersleut.
Eh runkiti punkiti peh,
walateri dateri teh,
walateri teh!

Und auf dem Stroh und auf dem Heu,
Da machen Zigeunersleut auf das Feu'r,
Brennt halt nit, ist all umsunst,
Lustig ist die Zigeunerskunst.
Eh runkiti punkiti peh
etc. etc.

Wenn uns thut der Hunger plagen,
Wollen wir ein Hirschlein jagen,
Hirschlein schießen wir ohne Weh,
Sieht uns der Jäger oder ne.
Eh runkiti etc.

---

*) Aus dem Lechrain v. K. v. Leoprechting.

Nach dem Fressen geht's an das Saufen,
Wollen wir in's Wirthshaus laufen,
Trinken wir den besten Wein,
Fünf, sechs Maaß, sieben, acht und neun.
Eh runkiti etc.

Wenn uns thut der Beutel sechseln,
Wolln wir gleich brav Thaler wechseln,
Thaler wechseln ist unsre Kunst,
Kommen die Thaler gleich wieder zu uns.
Eh runkiti etc.

Göthe hat die schauerliche Waldromantik des wilden Zigeunerlebens mit seiner Mystik und Zauberei noch wirksamer in Naturlaute gelegt, welche das Wolfsgeheul und Eulengeschrei nachahmen. Es ist ein recht wildes übermüthiges, aber durchaus gelungenes Nachtstück, worin der Glaube des Volkes an Wehrwölfe das wirksame Motiv bildet.

Zigeunerlied.

Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee,
Im wilden Wald, in der Winternacht
Ich hörte der Wölfe Hungergeheul,
Ich hörte der Eulen Geschrei:
Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Wito hu!

Ich schoß einmal eine Katz' am Zaun,
Der Anne, der Hex', ihre schwarze liebe Katz';

Da kamen des Nachts sieben Wehrwölf zu mir,
Waren sieben sieben Weiber vom Dorf.
Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Wito hu!

Ich kannte sie all', ich kannte sie wohl,
Die Anne, die Ursel, die Käth',
Die Liese, die Barbe, die Ev', die Beth,
Sie heulten im Kreise mich an.
Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Wito hu!

Da nannt' ich sie alle bei Namen laut:
Was willst du, Anne, was willst du, Beth?
Da rüttelten sie sich, da schüttelten sie sich,
Und liefen und heulten davon.
Wille wau wau wau!
Wille wo wo wo!
Wito hu!

Auch im flüssigen Kehrreim hat sich Göthe versucht, obwohl die betreffenden Gedichte nicht gerade zu seinen besten gehören. Doch die Kehrreime sind fast durchweg frisch und tragen nicht wenig zum Leben des ganzen Gedichtes bei. Vortrefflich ist der Refrain in dem unter den „geselligen Liedern" stehenden heiteren, gutmüthig-schalkhaften Gedichte: „Offene Tafel"

Viele Gäste wünsch' ich heut
Mir zu meinem Tische!
Speisen sind genug bereit,
Vögel, Wild und Fische.

Eingeladen sind sie ja,
Haben's angenommen.
Hänschen, geh' und sieh dich um,
Sieh nur, ob sie kommen.

Dieser Kehrreim, der sich durch sechs Strophen wiederholt, führt uns so recht in die Spannung eines Gastgebers ein, der nichts unterlassen hat, das Festmahl wohl zu rüsten, und nun, da Alles bereit ist, mit Ungeduld der vielen Gäste harrt, die er geladen hat. Er ist aber in der Auswahl seiner Gäste allzu kritisch streng und pedantisch skrupulös gewesen, hat schöne Mädchen haben wollen, die von ihrer Schönheit noch gar nichts wissen; Frauen, die ihre Männer um so lieber haben, je brummiger sie werden; reiche Jünglinge, die höchst bescheiden geblieben sind; Männer, die von der Schönheit anderer Frauen gar keine Notiz nehmen; Dichter, die weit lieber ein fremdes als ihr eigenes Lied hören. Dabei hat der gute Mann ganz vergessen, daß, wer offene Tafel halten will, auch fünf muß gerade sein lassen und die Menschen nehmen, wie sie eben sind. In der Freude des Tischfestes, in dem Genuß des Mahles, dem sich Alle auf gleiche Weise hingeben und hingeben sollen, will man eben nicht nur den Zwang des konventionellen Lebens abschütteln, sondern auch die Aufgaben und Anstrengungen des sittlichen Lebens auf einige Stunden ruhen lassen. So kommt denn Niemand zu dem moralisch überstrengen Wirth, und da Hänschen sechsmal ausgeschauet hat, ob die Gäste noch nicht erscheinen, kommt dem Rigoristen endlich die Einsicht, er möchte es mit der Einladung allzu genau genommen haben, und der Kehrreim verwandelt sich in die zweifelnde Frage:

Hänschen, sag, was meinst du wohl?
Es wird Niemand kommen!

der dann auf dem Fuße der Befehl nachfolgt, neue Gäste zu rufen und ihnen zu sagen, daß Jeder nur kommen solle, wie er eben sei. Schon ist's in der Stadt bekannt, nämlich daß sich der Rigorist in einen duldsamen freundlichen Lebemann verwandelt habe — der Dichter fliegt bekanntlich mit den Schwingen seiner Phantasie noch schneller als die Depesche auf dem Drath des Telegraphen — und nun heißt es:

Hänschen, mach'. die Thüren auf,
Sieh nur, wie sie kommen!

Je länger uns die fragende und zweifelnde Form des ersten Kehrreims hingehalten hat, desto wohlthuender wirkt auf uns die schließliche Umwandlung desselben in die gewisse Form, auf die er stetig hingedeutet hat. Nicht minder gelungen ist der Wechsel des Kehrreims in dem Gedichte, welchem Göthe keine andere Ueberschrift zu geben vermochte, als „Ballade“.

Herein, o du Guter! du Alter herein!
Hier unten im Saale, da sind wir allein,
Wir wollen die Pforte verschließen.
Die Mutter, sie betet, der Vater im Hain
Ist gangen, die Wölfe zu schießen.
O sing uns ein Liedchen, o sing es uns oft,
Daß ich und der Bruder es lerne,
Wir haben schon längst einen Sänger gehofft;
Die Kinder, sie hören es gerne.

Dieser Kehrreim ist ganz geeignet, uns in die traulich=süße Stimmung zu versetzen, mit welcher Kinder dem Mährchenerzähler lauschen. Der Alte beginnt denn auch sein „Mährchen“; aber es ist eine sehr ernste, tragische Geschichte. Ein mächtiger, reicher Graf wird aus seinem Schlosse vertrieben und muß als Bettler sein Brod

vor den Thüren ersingen. Nur sein kleines Töchterlein hat er mit sich genommen, er hegt und pflegt es in seinen Armen, und es gedeihet und wächst zur schönen blühenden Jungfrau heran. Ihr begegnet ein „fürstlicher Reiter", der verliebt sich in das Mädchen und nimmt sie zur Frau. Der Alte aber setzt sein Bettlerleben fort, da er in seiner Heimath geächtet ist; doch nachdem der vertriebene König sein Land wiedergewonnen hat, darf auch der alte Graf wieder zurückkehren; es ist sein eigenes Schloß, wo er jetzt die Geschichte erzählt, die seine eigene ist; der Emporkömmling, dem seine Güter zu Theil geworden sind, ist sein Schwiegersohn, die Kinder, welche seinen Worten lauschen, sind seine Enkel. Da erscheint der Hausherr, zürnt ob dem frech in sein Haus gedrungenen Bettler und will ihn in's Gefängniß werfen lassen. „Die Kinder, sie hören's nicht gerne". Die herbeieilende Mutter und die Kinder bitten für ihn, werden aber „Bettlerbrut" gescholten. „Die Kinder, sie hören's nicht gerne". Nun gibt sich dem Tobenden der vermeintliche Bettler zu erkennen, nimmt sein rechtmäßiges Eigenthum in Anspruch, tröstet aber auch alsbald den bestürzten Schwiegersohn: „Erhole dich, Sohn, es entwickelt sich gut, heut' einen sich selige Sterne. Die Fürstin, sie zeugte dir fürstliches Blut, die Kinder, sie hören es gerne!"

Der in die Negation umschlagende Kehrreim „die Kinder, sie hören's nicht gerne" bezeichnet sehr gut, wie die Kleinen durch den harten grausamen Vater aus ihrem Lauschen auf die wie liebliche Musik ihnen klingende Erzählung des Alten, den sie so lieb gewonnen und in ihr Herz geschlossen haben, herausgerissen werden, bis dann die erfreuliche Lösung der betrübenden Scene auch den anfänglichen erfreulichen Refrain wiederherstellt.

Was nun aber die „Ballade" selber betrifft — es war die letzte des Dichters, dem die frische Schöpferkraft bereits gesunken war — so hat es etwas Unerquickliches, dieselbe Form, die er einst sehr

passend und glücklich für den heiteren Schwank des Mährchens vom getreuen Eckardt anwandte, wieder benutzt zu sehen und zwar mit zum Theil wörtlichen Wiederholungen für die Darstellung eines verhängnißvollen Lebensschicksals, dessen endlich günstige Lösung doch so wenig Erfreuliches hat, weil der Adelsstolz und die grausame Härte des „vornehmen Schwiegersohnes" kurz vorher so grell hervorgetreten ist. Mit viel größerem Takt ist in der schönen englischen Ballade „von des Bettlers Tochter"*), die auch einen großen Herrn heirathet, der es nicht weiß, daß sie die Tochter des vertriebenen Montfort ist, vom Anfang bis zu Ende Alles heiter gehalten. Bei der Hochzeit erscheint ein alter Sänger, die Ballade, welche er zur Ergötzung der Gäste singt, ist seine eigene Geschichte, und die Freude des Festes erreicht den Gipfel, da es nun kund wird, daß der Sänger der Herr von Montfort ist.

Dramatisch lebendig ist diese Göthe'sche Ballade; es ist, wie in Schillers Grafen von Habsburg, die Fülle bedeutender Erlebnisse einer Reihe von Jahren in Eine Scene zusammengedrängt; aber eben deßhalb war zu diesem koncentrirten Inhalt auch die energische dramatische Schilderung, wie sie einem Schiller zu Gebote stand, vonnöthen, um Poetisch-Vollendetes zu geben, nicht aber die bequeme, mitunter nachlässige und wiederum steifgewordene Form eines früher gedichteten Mährchens. Jedenfalls bleibt es charakteristisch für den Göthe'schen Dichtergeist, wie er auch hier den sittlichen Dissonanzen und Gegensätzen des Lebens dadurch die Spitze abzubrechen und sie auszugleichen sucht, daß er sie wie ein Spiel behandelt, in ein Stimmungsbild hinüberzuziehen sucht, wo denn auch obige Stimmungs-Refrains ganz an ihrem Platze sind, während die dramatische Energie

*) Im 2. Buch des 2. Bandes von Percy's Sammlung: the beggar's daugther of Bednalgreen.

Schillers, welche alle Konflikte durch die Macht eines entschlossenen Willens löst und die Entwickelung der Handlung, nicht den gemüthlichen Reflex zur Hauptsache macht, alle Kehrreime in den Romanzen von vorneherein ausschließt.

So hat Göthe auch in der „Kantate“ Johanna Sebus einen hochpoetischen Stoff, der sich vortrefflich für die Form der Helden-Ballade (Romanze) geeignet hätte, ganz lyrisch pittoresk behandelt, wie eine Scene, auf welcher etwas Großes geschieht. Er hat sein Gedicht „Kantate“ genannt. Die Kantate ist das dramatisch entwickelte Lied mit mannigfaltigen Situationen, deren musikalische Komposition mithin nicht in regelmäßig wiederkehrender Strophenform, sondern gleichfalls mit verschiedener, je nach der Situation und dem Fortschritt der Handlung wechselnder Tonart geschehen muß. Diejenigen Verse, welche die Erzählung oder Beschreibung enthalten und fortführen, bilden das Recitativ, das bekanntlich halb Gesang, halb Deklamation, so zu sagen „singende“ Deklamation ist. Nächst dem Recitativ sind die anderen beiden Haupttheile der Kantate die Arie und der Chor. Die Arie hat fast immer gereimte Strophen und gestaltet sich zum Duett, Terzett, Quartett — je nachdem sich zwei, drei oder vier der die Handlung darstellenden Personen antworten. Im Chor vereinigen sie sich dann, um das Alle gemeinsam durchdringende Gefühl auszudrücken.

Nun hat aber das Göthe'sche Gedicht keineswegs die reine Kantatenform; dafür ist es zu selbständig, zugleich episch abgerundet und dramatisch zusammengefaßt — mit Einem Wort zu sehr „Ballade“. Da jedoch Göthe diese Ballade mit Rücksicht auf die musikalische Komposition seines Freundes Zelter verfaßte, opferte er wiederum manche Rechte und Vortheile des Balladen-Dichters hinsichtlich der Schilderung der handelnden Personen, die z. B. in Bürgers Lied vom braven Manne so ausgezeichnet ist. Götzinger fragt mit Recht:

„Wer spricht denn die Worte: Wohin, wohin? Die Breite schwoll! rc. Die Antwort kann nur sein — eine Baßstimme.“ Doch trotzalledem ist das Gedicht nicht arm an Schönheit, und am schönsten ist sein Refrain, der eigentlich den Chor repräsentirt, wie er mit Theilnahme der Katastrophe zuschauet.

Johanna Sebus.

Der Damm zerreißt, das Feld erbraust,
Die Fluthen spülen, die Fläche saust.
„Ich trage dich, Mutter, durch die Fluth,
Noch reicht sie nicht hoch, ich trete gut“ —
„Auch uns bedenke, bedrängt wie wir sind,
Die Hausgenossin, das arme Kind!
Die schwache Frau! — du gehst davon!“ —
Sie trägt die Mutter durch's Wasser schon.
„Zum Bühle da rettet euch! harret derweil;
Gleich kehr' ich zurück, uns allen ist Heil.
Zum Bühl ist's noch trocken und wenige Schritt';
Doch nehmet auch mir meine Ziege mit!“

Der Damm zerschmilzt, das Feld erbraust,
Die Fluthen wühlen, die Fläche saust.
Sie setzt die Mutter auf sicheres Land,
Schön Suschen, gleich wieder zur Fluth gewandt.
„Wohin? wohin? die Breite schwoll;
Des Wassers ist hüben und drüben voll;
Verwegen in's Tiefe willst du hinein?“
„Sie sollen und müssen gerettet sein!“

Der Damm verschwindet, die Welle braust,
Eine Meereswoge, sie schwankt und saust,
Schön Suschen schreitet gewohnten Steg,
Umströmt auch gleitet sie nicht vom Weg,
Erreicht den Bühl und die Nachbarin,
Doch der und den Kindern kein Gewinn!

Der Damm verschwand, ein Meer erbraust's;
Den kleinen Hügel im Kreis umsaust's,
Da gähnet und wirbelt der schäumende Schlund
Und ziehet die Frau mit den Kindern zu Grund;
Das Horn der Ziege faßt das ein',
So sollten sie alle verloren sein!
Schön Suschen steht noch stark und gut,
Wer rettet das junge, das edelste Blut!

Schön Suschen steht noch wie ein Stern,
Doch alle Werber sind alle fern.
Rings um sie her ist Wasserbahn;
Kein Schiffchen schwimmet zu ihr heran.
Noch einmal blickt sie zum Himmel hinauf,
Da nehmen die schmeichelnden Fluthen sie auf.

Kein Damm, kein Feld, nur hier und dort
Bezeichnet ein Baum, ein Thurm den Ort.
Bedeckt ist Alles mit Wasserschwall;
Doch Suschens Bild schwebt überall. —
Das Wasser sinkt, das Land erscheint,
Und überall wird schön Suschen beweint. —
Und dem sei, wer's nicht singt und sagt,
Im Leben und Tod nicht nachgefragt!

Da führt uns der Kehrreim gleich mitten in die Sache, auf den Punkt, um den sich Alles dreht; denn mit dem Verschwinden des Dammes ist Alles verloren. Der flüssige Kehrreim entspricht ganz seinem Gegenstande, der ja auch aus dem Festen in's Flüssige übergeht; wie die Wellen den Damm umspielen, um ihn hinwegzuspülen, so umspielen die Prädikate das Subjekt: der Damm zerreißt, der Damm zerschmilzt, der Damm verschwindet, der Damm verschwand. Zweimal heißt es: „das Feld erbraust — die Fläche saust", um die Erschütterung des Festen durch die darüber hinwegstürzenden Wogen hervorzuheben. Da aber der Damm selber verschwindet und seinen Ort nur noch durch die einer langen Meereswoge gleich sich über ihn erhebende Welle kennzeichnet, da alles Feste verschwunden ist und aufgehört hat, einen Gegensatz zum Flüssigen zu bilden, verwandelt sich auch dieser Kehrreim, und es heißt: „die Welle braust, eine Meereswoge, sie schwankt und saust". Und dann wird auch die Erhöhung, welche der Damm noch unter dem Wasser bildete und die höhere längere Welle hervorrief, beseitigt, und nun ist's Eine große wogende Wasserfläche, aus der nur noch der Hügel emporragt, auf den sich die Unglücklichen gerettet haben. Dieser bildet den letzten Angriffspunkt des feindlichen Elements: „Ein Meer erbraust's, den kleinen Hügel im Kreis umsaust's." Nachdem auch dieses letzte Festland des Wassers Beute geworden ist, muß auch das Subjekt selber verneint werden und es heißt nun: „Kein Damm, kein Feld!" 2c. Die Negation, welche das Subjekt schon von vornherein bedrohete und die in seinen Prädikaten gesetzt war, tritt nun vollständig zu Tage. Das ist eine sehr schöne Steigerung. Wenn Götzinger, der selbige gleichfalls lobend hervorhebt, dann noch bemerkt, daß, nachdem gesagt sei: „der Damm verschwindet, der Damm verschwand", durchaus noch folgen müsse: „der Damm ist verschwunden" — dieß fordere nicht nur die

Grammatik, sondern auch die Poesie —: so scheint mir, daß weder die eine noch die andere dieß fordere, ja im Gegentheil die Wirkung schwächer geworden wäre, wenn der Dichter im Präsens, Imperfekt und Perfekt durchkonjugirt hätte. Wohl aber wäre es richtiger und entsprechender gewesen, wenn Göthe statt der dauernden Vergangenheit „der Damm verschwand", die Vollendung der Thatsache ausgesprochen hätte: „der Damm ist verschwunden", was auch unbeschadet des Metrums hätte geschehen können.

Doch muß ich auch meinerseits der tadelnden Bemerkung Götzinger's beistimmen, daß Johanna Sebus in der damaligen Manier von Göthe „nachlässig und leicht" gearbeitet sei, der Gegenstand aber wohl eine etwas edlere Haltung erfordert habe*). Schon der von Göthe beliebte Name „Schön Suschen" scheint mir eher für eine heitere Idylle als für diese erschütternde und erhabene That einer jugendlichen Heldin passend zu sein. Mit dem Stoff zu Bürgers Lied „vom braven Mann" verglichen, das uns einen Bauer vorführt, der glücklich die in Lebensgefahr Schwebenden rettet und nun vom Dichter mit hochtönenden Worten hauptsächlich deßwegen gepriesen wird, weil er die Geldbelohnung ausgeschlagen — ist der von Göthe gewählte ungleich edler, reiner poetisch, von erhabener, ja von tragischer Schönheit und Kraft. Johanna Sebus war ein siebenzehnjähriges Mädchen aus dem Dorfe Brienen bei Griethausen in der preußischen Provinz Niederrhein unweit der holländischen Grenze. Bei Griethausen theilt sich der Rhein zuerst in zwei mächtige Arme, die Waal und Leck, die flache Gegend muß durch große Dämme vor dem Uebertreten der Ströme geschützt werden. Bei dem großen Eisgang am 13. Jan. 1809 brach nun einer dieser Dämme; das Haus, worin die Wittwe Sebus mit ihrer Tochter und noch eine Frau mit

*) Deutsche Dichter I. S. 449 (2. Aufl.).

drei Kindern wohnte, ward alsbald von der Fluth erreicht, Johanna rettete ihre Mutter, kehrte durch das immer höher schwellende Wasser abermals zurück, um auch die Uebrigen zu retten, aber hinter ihr ward der Damm, der ihr noch den Rückweg möglich gemacht hätte, gleichfalls hinweggespült, und sie mußte sammt der armen Familie, für welche sie ihr Leben gewagt, in den Wellen versinken. Das war eine großherzige That, die, so scheint es, nur einfach erzählt zu werden braucht, um alle Hörer zu rühren. Mit richtigem Takt hat Göthe alles pomphafte Anpreisen seiner Heldin — den Fehler Bürgers — vermieden; er hat uns die schöne That ganz einfach, schmucklos, objektiv vorgeführt und zwar in Form der Wechselrede, wie es die Ballade liebt. Er hat noch den speciellen, das edle Herz des Mädchens so schön charakterisirenden Zug aufgenommen, daß Johanna selbst für die Rettung der Ziege besorgt ist. Und dennoch werden wir mit der Heldin zu wenig persönlich bekannt und vertraut, wir verfolgen wohl mit Theilnahme ihre aufopferungsvolle That, aber wir werden nicht warm von ihrer Wärme, nicht innerlich erregt und bewegt von der Erregung und Bewegung ihres Gemüths, die schwungvolle Energie ihres Willens packt uns nicht und hebt uns nicht hoch empor, es fehlt der Nerv der Ballade, die uns eben das Herz ihrer Helden auf poetische Weise öffnen soll, in die Gesinnung und das Gefühl der Handelnden, in die Werkstätte ihres Thuns und Leidens einführen muß. Es bleibt die Heldenthat objektiv vor uns stehen, weil Göthe nur die That hat sprechen lassen wollen — was durch einfache Ueberlieferung auch in Prosa geschehen könnte. Die Wechselrede, in welcher der Kern der Handlung sich offenbart, ist in der That ganz prosaisch, ja matt und gezwungen. „Auch uns bedenke, bedrängt wie wir sind, die Hausgenossin, das arme Kind! Die schwache Frau! Du gehst davon!“ Johanna antwortet: — „Harret derweil, gleich kehr' ich zurück, uns Allen ist Heil!“ Das

ist die bequeme behagliche Mährchensprache, die wir schon kennen und die mit dem Reime auf leichte Weise sich abfindet. Eben so bequem heißt es später: „Das Horn der Ziege faßt das ein', so sollten sie alle verloren sein." Das ist wirklich nicht meisterhaft. Wie mächtig und prächtig, klar und rein rollt die Sprache in Bürger's Lied vom braven Manne, wie energisch und würdevoll klingt sie uns aus den Schiller'schen Romanzen entgegen! Mit welchem Fleiß, welcher Sauberkeit und zugleich mit welcher lebensvollen Frische haben beide Dichter nicht bloß das Naturphänomen uns vorgeführt, sondern auch die Gestalten ihrer Helden gezeichnet! Trotz allem störenden Beiwerk hat Bürger in seiner Romanze den Bauer so lebendig vor uns hingestellt und sein Gemälde mit einem so warmen Kolorit ausgeführt, daß dieses Lied fast ebenso beliebt beim deutschen Volke geworden ist, wie eine Schiller'sche Romanze. Göthe's Johanna Sebus ist nicht populär geworden, obschon hier ein höchst dankbarer, für alle Bildungsstufen gleich ansprechender Stoff vorlag. Bei seinen besten und beliebtesten Balladen hatte Göthe den Vortheil, daß er auf den Volksglauben zurückgehen konnte, und obwohl „Erlkönig" im Grunde genommen auch ein Stimmungsbild ist, hat doch der innere Kampf des Kindes zugleich epische Anschaulichkeit und höchste dramatische Lebendigkeit. In einem Heldenstück wie Johanna Sebus, wo die That mit aller epischen Klarheit und Anschaulichkeit bereits vorlag, wäre es eine Aufgabe des Dichters gewesen, nicht nur das äußere Geschehen, das Waten durch's Wasser und das Versinken im Wasser, sondern das innere Geschehen, den Gemüthszustand der Heldin uns mit größerer Kraft darzustellen und zu Gemüthe zu führen. Ganz episch gegenständlich heißt es: „schön Suschen steht noch wie ein Stern, doch alle Werber sind alle fern &c., noch einmal blickt sie zum Himmel auf, da nehmen die schmeichelnden Wogen sie auf!" Hat sie denn keinen Blick für ihre gerettete Mutter — von dieser

wird gar nichts mehr erwähnt — konnte nicht der Dichter, wie er ihren Muth in der Verachtung der Gefahr schilderte, so ihn auch in der Festigkeit dem gewissen Tode gegenüber, aber zugleich auch den Schmerz und die Liebe zur Mutter mit charakteristischen Pinselstrichen uns darstellen? Ich bin weit entfernt, nach sentimentalen Rührscenen und Worten zu verlangen, ich wollte nur hervorheben, daß Göthe, um sich vor dem Extrem Bürgers zu wahren, dafür in ein anderes Extrem gerathen ist, daß, wenn Bürger des Guten zu viel, Göthe des Guten zu wenig gethan hat. Er hat, hierin freilich ganz seiner natürlichen Neigung folgend, seine poetische Kunst der Ausmalung der Scene gewidmet, diese ist vortrefflich dargestellt — und da ist's eben der wechselnde flüssige Refrain, der unser ästhetisches Interesse zu sehr aufzehrt. Nachdem der letzte Kehrreim gemeldet hat: „Kein Damm, kein Feld", heißt es nun zwar in Rückkehr zur Heldin: „Bedeckt ist Alles mit Wasserschwall, doch Suschen's Bild schwebt überall — das Wasser sinkt, das Land erscheint — und überall wird schön Suschen beweint"; doch bleibt da das Bild der Heldin eben nur etwas Accidentelles, das zum Bilde der Scene hinzugefügt wird, in und mit ihr gegeben ist. Deßhalb erscheinen auch die letzten beiden Zeilen einigermaßen hastig herbeigezogen und haben keine rechte Wirkung:

Und dem sei, wer's nicht singt und sagt,
Im Leben und Tod nicht nachgefragt!

während Bürgers Lied vom braven Mann mit der ersten Strophe schließt, die nun als Kehrreim einen voll und schön ausklingenden Abschluß gibt, nachdem uns der Dichter durch sein begeisterungsvolles Lied, das in der That wie Orgelton und Glockenklang in das Ohr der Seele gedrungen ist, so erhoben hat, daß wir, obschon die That an sich nicht so bedeutend war, doch mit ganzem Herzen ein-

stimmen und das stolze Wort in der letzten Verszeile vom unsterblichen Ruhme wie die Erfüllung einer Weissagung empfinden:

Hoch klingt das Lied vom braven Mann
Wie Orgelton und Glockenklang!
Wer solchen Muths sich rühmen kann,
Den lohnt kein Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob! daß ich singen und preisen kann,
Unsterblich zu preisen den braven Mann!

Die kleine Veränderung („unsterblich zu preisen"), welche die Refrainstrophe erfahren hat, ist eine Verstärkung seiner lyrischen Wirkung. Göthe's Kehrreim in Johanna Sebus, obwohl dem Inhalte nach beschreibend und erzählend, also epischer Natur, hat große lyrische Kraft, aber es fehlt ihm das Gegengewicht am Schluß der Strophenabsätze. Es bleibt stets mißlich, einen gewichtigen Kehrreim an die Spitze der Strophe zu stellen, wenn ihm kein Schlußkehrreim sekundirt.

2.
Uhland.

Am Kehrreim wird die ganze Eigenthümlichkeit des Lyrikers, werden seine starken und schwachen Seiten offenbar. Es gewährt ein hohes Interesse, zwei so bedeutende Lyriker, wie Göthe und Uhland, in Bezug auf die Art und Weise, wie sie den Kehrreim gebraucht haben, näher anzuschauen und von diesem Einen Punkte aus in das Centrum ihres Wesens vorzudringen.

Es muß auf den ersten Anblick auffallen, daß Uhland's Lieder, die in Sprache und Komposition, Rhythmus und Reim sich dem Tone und der Eigenthümlichkeit des Volksliedes noch näher gehalten haben, als die Göthe'schen, den Kehrreim nicht nur nicht häufiger, sondern im Gegentheil sparsamer zur Anwendung bringen. Doch die Eigen-

thümlichkeit der Uhland'schen Muse hatte diese Oekonomie im Gebrauch des Refrains zur nothwendigen Folge.

Göthe's Lyrik war zwar Uhland's Dichter-Ideal, und er hat von ihr wohl ebenso viel gelernt und belebend auf sich wirken lassen, wie er aus der Vertiefung in das Volkslied gewonnen hat; aber seine Eigenthümlichkeit hat er beiden Vorbildern gegenüber sich zu wahren gewußt, und seine lyrische Kunst steht in ihrer Originalität völlig ebenbürtig neben der Göthe'schen Lyrik da.

Beide Dichter haben mit ihrem feinen ästhetischen Sinn und bewunderungswerthen poetischen Takt sich die objektive Richtung des Volksliedes angeeignet, dessen Lyrik die Gefühle stets so sehr von der individuellen Stimmung des Einzelnen ablöst, sie so ganz an die Begebenheit, Scene, Handlung oder auch an ein Naturbild heftet, daß sie Alle sich aneignen können, wie sie dann auch im Namen und Bewußtsein Aller zum dichterischen Ausdruck gelangt sind. Göthe wie Uhland kommen in einer nicht geringen Anzahl ihrer Lieder darin zusammen, daß sie die Gefühle und Stimmungen, welche sie darstellen wollen, in ein entsprechendes Objekt werfen, daß sie den Gegenstand als solchen und seiner Natur gemäß wirken lassen, ihn durch gelungene Zeichnung — oft mit wenigen Strichen — vor Allem der Anschauung und produktiven Vorstellung (Phantasie) überliefern und erst durch diese auf das Gefühl wirken. Die eigene Theilnahme und Erregung der Dichter verschwindet hinter ihren Gestalten, sie spricht durch diese, der Gegenstand wird nicht gehoben oder wichtiger gemacht durch schwungvolleren Ausdruck, affektvollere Sprache des dichtenden Subjekts, vielmehr richtet sich Sprache, Ton, Rhythmus ganz nach der Natur des Objekts. Indem wir dieses anschauen, werden wir auch im Gemüthe erregt und bewegt. Göthe führt uns den Schäfer vor, wie er in sich versunken seine Schafe vor sich vorüberziehen läßt, Regen und Sturm ist ihm gleichgültig geworden,

er verpaßt das Wetter wie festgebannt unter dem Baum, um nach dem Häuschen drüben zu blicken, dessen Thür verschlossen bleibt, weil die Liebste da nicht mehr weilt und weit fortgezogen ist in's Land hinaus, — und in der Anschauung dieser Persönlichkeit und dieser Situation dringt uns sein „Klaglied" zu Herzen und wir empfinden den Trennungsschmerz liebender Seelen überhaupt. So führt uns Uhland die mannigfaltigsten Stimmungen der Liebe vor — ihr neckisches Spiel, ihren Humor, ihre Lebenslust wie ihren Ernst, Harm und Schmerz — in Liedern wie: Hans und Grethe, der Schmied, Jägerlied, des Hirten Winterlied, Lied des Gärtners, Mönch und Schäfer. Wie Göthe seine eigene glühende Sehnsucht, die ihn nach Italien trieb, ganz gegenständlich im Bilde Mignons zu verkörpern wußte und dieses Kind des Südens ein „Sehnsuchtslied" anstimmen ließ, wie er es verstand, sich so ganz in den Gemüthszustand Gretchens zu versetzen, daß wir in ihren Liedern nur ihre Wonne und ihren Schmerz, ihre Sehnsucht und ihre Verzweiflung zu empfinden glauben und den Dichter ganz vergessen: so hat mit gleicher Meisterschaft Uhland sich in die Seele eines frommen, gottergebenen Armen, der neidlos auf die Herrlichkeit der Reichen blickt, oder in das Gemüth des gesunden abgehärteten, in seiner frischen Kraft mit stolzem Selbstbewußtsein auf die niedere Welt herabblickenden Alpenbuben versetzt und „ein Lied des Armen" und „des Knaben Berglied" gesungen, aus welchen nur diese individuellen Gestalten zu sprechen scheinen. „Droben stehet die Kapelle, schauet still in's Thal hinab", so singt uns Uhland sein Lied von dem Grabkirchlein, dessen Glocke in's Thal herabschallt und den fröhlich spielenden Hirtenknaben stutzig macht, und in der Anschauung dieser Scene empfinden wir auf das innigste den Gedanken, wie Alles, was da lebt und sich freuet, zu Grabe geläutet wird und auch der lebenslustigsten Jugend ihr Stündlein schlägt.

In dieser gegenständlichen Ausprägung des Gefühlsinhaltes thut es Uhland nicht nur Göthen gleich, er übertrifft ihn sogar. Ich habe bereits in den Vorträgen des ersten Bändchens darauf hingewiesen, wie die Zahl der rein objektiv gehaltenen Balladen Göthe's nicht groß ist, wie in einigen das Stimmungsbild, in anderen das Lehrhafte und Symbolische überwiegt und die Plastik schwach geworden ist. Sehen wir uns in Uhland's Gedichten den ganzen Abschnitt: „Balladen und Romanzen“ näher an, so treffen wir auf eine viel größere Zahl formvollendeter Stücke dieser Art, theils im Styl nordischer Balladen, theils im Styl der spanischen und südfranzösischen Romanze gehalten, — ganz abgesehen von den epischen Romanzen (Rhapsodien). Lieder, wie Mignon oder das Veilchen oder die Spinnerin, der Rattenfänger, Junggesell und Mühlbach, die Göthe unter seine „Balladen“ gestellt hat, stehen bei Uhland sammt und sonders unter den „Liedern“; hätte er diese balladenartig gehaltenen Stücke, die uns gegenständlich eine bestimmte Scene und Situation vorführen, unter die Balladen und Romanzen versetzen wollen, so würde er wenig Lieder übrig behalten haben, und hätte Göthe die genannten Stücke unter seine Lieder gesetzt, so wären ihm nur wenig Balladen geblieben. Wir erkennen daraus, daß in der Uhland'schen Lyrik die epische Richtung überwiegend ist, da sie uns am liebsten in die Welt hinaus führt, in fremde Persönlichkeiten versetzt, um durch Lebensbilder, welche der Anschauung dargeboten werden, unser Gemüth zu stimmen. Daß ihr dieses so vortrefflich gelingt, daß wir nirgends vom Objekt so gefesselt werden, daß darob die Gefühlserregung unseres Subjekts zu kurz käme — darin bewährt sich Meister Uhland als echter Lyriker. Er zeichnet die Gestalten mit stets sicherer Hand und scharfem Griffel, aber er führt sie nicht so in's Einzelne aus, daß der Total-Eindruck darunter litte; er gibt unserer Anschauung nur so viel, um die Selbstthätigkeit unserer Phantasie zu erregen, und zugleich beschränkt er auch diese, indem er nur das an-

deutet, was uns in unser eigenes Innere einführt und im Gemüthe festhält. Weil er seine Bilder aus dem Gemüthe heraus zeichnet, so haben sie auch ein gemüthswarmes Kolorit, das uns alsbald „anmuthet". Wenn das Volkslied aus Mangel an Kunst mit der fragmentarischen Erzählung oder Beschreibung, worin Mittelglieder übersprungen werden, ein gewisses Halbdunkel gewinnt, so weiß Uhland vermöge seiner Kunst, in der Beschränkung den Meister zu bewähren, durch höchste Sparsamkeit und Gedrungenheit der Darstellung jenes anmuthige Zwielicht zu erzeugen, worin wir die Dinge um uns her zwar noch ganz deutlich in ihren Umrissen erkennen, aber von Licht und Farbe und ihrer individuellen Bestimmtheit doch nicht mehr nach Außen gezogen, sondern zur Einkehr in uns selber veranlaßt, in jenen Zustand versetzt werden, wo wir im Andern bei uns selber sind und in dieser harmonischen Ausgleichung der Reize, in dieser gleichschwebenden Mitte des Außen und Innen unseres Selbstes froh werden.

So sehr nun aber auch diese Uhland'sche Plastik der lyrischen Wirkung von Uhland's Liedern zu Gute gekommen ist und als lyrische Plastik sich kühn der Göthe'schen zur Seite stellen darf, so ist das erwähnte Ueberwiegen der epischen Ruhe und Gegenständlichkeit in der Uhland'schen Lyrik doch zugleich ihre Schranke, welche uns auf eine Schwäche der lyrischen Begabung Uhland's hinweist. Bei Göthe ist die Zahl derjenigen Lieder, in denen der Dichter mit seiner Individualität zu uns spricht, sein Herz uns aufschließt und dessen lebendigen Pulsschlag uns unmittelbar empfinden läßt, viel größer als bei Uhland. Dieser hat eine sprödere, weniger leicht in Fluß zu bringende Persönlichkeit als jener, der mit seiner Lyrik so zauberhaft wirkt, weil sie so ganz aus dem eigenen Leben genommen, durch leidenschaftliche Erschütterungen des gemüthlichen Gleichgewichts, das erst in den Liedern selber sich wieder das Gleichgewicht errang, her-

beigeführt wurde. Uhland wählte sich gleich dem epischen Dichter seine Stoffe auch für die Lieder im engeren Sinne, sie waren der Mehrzahl nach nicht wie die Göthe'schen „Gelegenheitsdichtung", sondern aus rein künstlerischen Impulsen hervorgegangen. Allerdings hat das tiefe Gemüth des Dichters seinen Gegenstand überall durchdrungen und zu dem seinigen gemacht, aber die poetische Kraft liegt doch überwiegend auf Seiten dieser Versetzungsfähigkeit, so daß, wo diese nicht angewandt werden kann und der Dichter direkt aus seinem Subjekt zu uns sprechen muß, auch seine Lyrik schwach wird, während Göthe's Lyrik gerade da am stärksten ist, wo sie aus dem Drange des Erlebnisses hervorgeht und somit beides, die episch-gegenständliche Ausprägung des Gefühlsinhaltes und die subjektive Empfindungsfrische, welche in den Liedern Momente des eigenen Daseins gibt, in unübertrefflicher Weise vereinigt.

Uhland's Gefühl ist innig und sinnig; es haftet vorzugsweise an der gemüthlichen Anschauung, an der sinnigen Betrachtung eines Gegenstandes; Göthe aber dringt von diesem tiefer in's Seelenleben, sein Gefühl hat größere Empfindungsfülle und Empfindungsfrische voraus. Wie unser Blick fest und ruhig auf den Gebilden der Plastik ruhet, mag sie wie in der Niobe oder Laokoon-Gruppe auch tieftragische Empfindungsmomente darstellen —: so ist der vorherrschende Charakter der Stimmung, welche Uhland's Lyrik erregt, ruhig-heitere Beschaulichkeit. Es wird nicht aus der Anschauung und dem Gefühl fortgeschritten zu jenem starken Empfindungston, der wie die Musik direkt unser Nervensystem faßt; wir werden nicht unwiderstehlich fortgerissen auf jenen Punkt des Seelenlebens, wo wir nur dessen Erschütterung und Erzitterung verspüren, wo wir nicht mehr sinnend betrachten und unseres gemüthlichen Gleichgewichts uns bewußt sind, sondern in jubelnder Freude und klagendem Schmerz, in überquellender Hoffnung oder schmelzender Sehn-

sucht uns und die Welt vergessen, all' unser Fühlen und Denken an die Eine Empfindung dahin geben, in die Eine Empfindung auflösen.

Dieses Hineinspielen des Gefühles in die Empfindung, dieses Ueberwallen und Durchbrechen Dessen, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht", ist nun Göthe's eigenthümliche Stärke und hat so vielen seiner Lieder jenen süßen Zauber, jene ätherische Leichtigkeit des reinen Tons, der die Schwere und Begrenzung der Materie überwunden hat und nicht mehr gedacht, sondern eben nur empfunden werden kann, verliehen. Die wenigen Verszeilen „über allen Gipfeln ist Ruh" zeichnen uns zwar bestimmt genug einen gewissen Augenblick des Wald- und Naturlebens, aber sie lassen uns zugleich dasselbe vergessen und lösen die Anschauung zur reinen Empfindung auf, sie gleichen dem Windhauch, der mit zartem Beben über die Saiten der Aeolsharfe fährt und uns und die gegenständliche Welt eintaucht in dies Element des reinen Tons. Lieder, wie das an den Mond: „Füllest wieder Busch und Thal still mit Nebelglanz", wo die erquickliche Milde der Mondscheinnacht, in welcher alle scharfen Umrisse sanft verschwimmen, auch die Härten und Dissonanzen im Herzen des Dichters löst und dieses wie des Mondes Silberlicht erzittert und die ganze Seele in diese Empfindung des Naturlebens versenkt und auflöst; oder wie „Willkommen und Abschied": „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!" wo das von Liebe und Hoffnung erfüllte Herz des Jünglings den nächtlichen Ritt zu einem Fluge macht und die eine übermächtige Empfindung in jedem Worte pulsirt und die musikalische Ergänzung durch den Ton schon vorweg nimmt, — finden nur hier und da bei Uhland Anklänge, aber nicht ihres Gleichen. Uhland's Lieder haben den reinsten Wohllaut der Sprache, sie haben echt musikalischen Tonfall und Klang, aber wegen ihrer rein gegenständlichen Haltung, in welcher das empfindende Subjekt des

Dichters ganz zurücktritt, fordern sie zur musikalischen Begleitung noch weit mehr auf als die Göthe'schen; sie lassen dem Komponisten noch etwas zu thun übrig, sind des Hinüberspielens aus dem Gefühl in die Empfindung bedürftiger und darum höchst dankbar zu komponiren. Weil in ihnen das Individuelle mehr zurücktritt, sind sie auch viel mehr für den Massengesang, insbesondere das Männerquartett geeignet als die Göthe'schen. Während sie hierin dem Volksliede näher stehen, fehlt ihnen aber der Affekt des Volksliedes, die aus dem Moment geborene Erregung, die wieder Göthe's Lyrik ganz mit dem Volksliede theilt. Darum zeigen Uhland's Lieder weder die kräftigen, derben, drastischen Kehrreime des Volksliedes, noch die schmelzenden und hinreißenden Refrains der Göthe'schen Lyrik. Es fehlt ihnen im Allgemeinen — die Leidenschaft; ich meine nicht die leidenschaftliche Aufregung, wie sie oft bei Bürger auf unpoetische Weise in's Lied sich eindrängt, sondern die durch poetische Erfassung zwar gegenständlich gewordene, jedoch mit der unmittelbaren Frische des Affekts das Gedicht durchdringende, aus demselben uns anwehende, auf unsere Empfindung eindringende Vibration des dichterischen Subjekts. Uhland's Lieder strahlen eine wohlthuende Wärme aus und in manchen erglühet das Gefühl des Dichters, aber es schlägt fast nie in helllodernden Flammen empor. Es fehlt in seinen Balladen nicht an starken Affekten und heftigen Leidenschaften, nicht an blutigen Kämpfen und Trauerscenen, doch der Geist des Epikers schwebt über seiner Welt mit ruhigem festem Blick, die gemüthliche Theilnahme des Dichters spricht sich immer nur gegenständlich aus in der liebevoll ausgeführten Zeichnung und dem wärmeren Farbenton. Wir werden nicht in die Krisen des Gemüthslebens, in den Kampf der Gedanken und Gefühle, aus dem ein Wille oder Entschluß sich erst emporringen mußte, geführt, nicht in Momente der Störung des gemüthlichen Gleichge-

wichts durch die Uebermacht einer Empfindung: Entschlüsse und Thaten sind fertig, stellen sich abgeschlossen vor uns hin, und wir betrachten's wie ein Sittenbild, sei es Goldschmied's Töchterlein, oder der Jüngling, der den König zum Zweikampfe fordert, um das Gesetz der Blutrache an ihm zu vollstrecken.

In dieser epischen Gegenständlichkeit haben nicht nur alle Helden der Uhland'schen Balladen, sondern auch die Helden der Lieder im engeren Sinne einen naiven Zug, und der markirteste Refrain: „Ich bin der Knab' vom Berge" tritt im naiven Selbstbewußtsein des Hirtenknaben hervor. Der Kehrreim hat aber seine Hauptstärke im Sentimentalen, Affektvollen und Komischen, wo überall durch Empfindung das Gleichgewicht des Gemüthes erschüttert wird.

Uhland hat nicht wie Göthe leidenschaftliche Erschütterungen und Durchschüttelungen*) seines ganzen Wesens, keine gewaltige Krise seines philosophischen, poetischen und religiösen Lebens und Strebens erfahren, auch keine leidenschaftlichen Verirrungen in seiner Jugendzeit durchzukämpfen gehabt; sein Leben floß ruhig und klar dahin, es war vorzugsweise das des gelehrten Forschers, der zugleich einer nicht geringen Charakterstärke sich erfreuete, so daß er sein gemüthliches Gleichgewicht gegen alle Eindrücke und Stöße der Außenwelt unschwer behauptete. Auch bei dem wärmsten Patriotismus und dem lebendigsten Eingreifen in die politischen Kämpfe seines engeren und weiteren Vaterlandes bewahrte er sich die ruhige objektive Anschauung. Seine „vaterländischen Gedichte", so sehr sie den Menschen Uhland ehren und so liebenswürdig sich das warme patriotische Herz des Dichters in ihnen offenbart, sind überwiegend

*) Vergl. die geistvolle Charakteristik Uhland's bei Vischer: Kritische Gänge, 4. Heft, wo sehr gut auf das „Ungeschüttelte und Ungelockerte" in der Persönlichkeit des Dichters hingewiesen ist.

rednerisch gehaltene Betrachtungen und können bei allem Streben nach der Einfachheit und Eindringlichkeit des Volksliedes doch dessen lyrische Kraft nicht gewinnen, weil die Kraft des Affektes fehlt. Sehr glücklich ist dem heikeln Stoff das gemüthliche Moment abgewonnen, wie denn auch die Forderung des „guten alten Rechts" recht sehr aus dem schwäbischen Gemüthe hervorging, das von allem Neuen und Fremden unangenehm afficirt wird und diesem mit der Ruhe der Beharrungskraft entgegentritt. Dieses Zurückblicken auf ein Früheres entsprach ganz der Neigung des erzählenden Lyrikers. So vortrefflich aber auch in mancher Beziehung das „gute Alte" sein mochte, so fehlt doch solchen Liedern, die auf frühere Zustände zurückgreifen, jener begeisterungsvolle Fortschrittsdrang, welcher, den Blick nicht rückwärts, sondern vorwärts gerichtet, frisch und fröhlich ein ganz neues Leben beginnen und erringen will. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn auch diesen „vaterländischen" Liedern mächtig durchschlagende Refrains fehlen. In dem einzigen bald nach der Leipziger Völkerschlacht gedichteten „Vorwärts" erscheint zwar ein solcher, wird aber nicht gehoben und getragen von einer im Liede selber waltenden mächtigen Empfindung, er muß vielmehr diese ersetzen. Sehnsuchtslieder mit schmelzendem Refrain, wie Göthe's „Dahin!" hat Uhland ebenso wenig gedichtet als lustige im Volkston gehaltene Trinklieder mit einem „ergo bibamus!" oder in keckem Uebermuth gehaltene „Juchhe's". Unter seinen Trinkliedern ist das „Theelied" das gelungenste, welches „das Zarteste" preist, „das die Erde trägt", aber auch nicht ohne Selbstironie bekennt, daß es den Männern nur schwer gelingen wolle, des Thee's tiefe Kraft zu empfinden, und daß der Sänger selbst — nicht aus eigener Erfahrung, sondern in das Gemüth der Frauen sich versetzend seinen Lobgesang angestimmt habe. Ein begeisterungsvoller Kehrreim, der mit mächtiger Empfindung das Lied beherrscht, ist da nicht zu erwarten.

Eins der Uhland'schen Trinklieder bringt uns zwar einen Kehrreim, doch charakteristisch genug einen solchen, der zur denkenden Betrachtung auffordert, welcher Aufforderung denn auch nur allzusehr entsprochen wird.

Trinklied.

Wir sind nicht mehr am ersten Glas,
Drum denken wir gern an dieß und das,
Was rauschet und was brauset.

So denken wir an den wilden Wald,
Darin die Stürme sausen,
Wir hören, wie das Jagdhorn schallt,
Die Ross' und Hunde brausen,
Und wie der Hirsch durch's Wasser setzt,
Die Fluthen rauschen und wallen,
Und wie der Jäger ruft und hetzt,
Die Schüsse schmetternd fallen!

Wir sind nicht mehr am ersten Glas,
Drum denken wir gern an dieß und das,
Was rauschet und was brauset.

So denken wir an das wilde Meer
Und hören die Wogen brausen,
Die Donner rollen drüber her,
Die Wirbelwinde sausen.
Ha! wie das Schifflein schwankt und dröhnt,
Wie Mast und Stange splittern,
Und wie der Nothschuß dumpf ertönt,
Die Schiffer fluchen und zittern!

Wir sind nicht mehr am ersten Glas,
Drum denken wir gern an dieß und das,
Was rauschet und was brauset.

So denken wir an die wilde Schlacht,
Da fechten die deutschen Männer,
Das Schwert erklirrt, die Lanze kracht,
Es schnauben die muth'gen Renner.
Mit Trommelwirbel, Trommetenschall,
So zieht das Heer zum Sturme;
Hin stürzet vom Kanonenknall
Die Mauer sammt dem Thurme.

Wir sind nicht mehr am ersten Glas,
Drum denken wir gern an dieß und das,
Was rauschet und was brauset.

So denken wir an den jüngsten Tag
Und hören Posaunen schallen,
Die Gräber springen vom Donnerschlag,
Die Sterne vom Himmel fallen.
Es braust die offne Höllenkluft
Mit wildem Flammenmeere,
Und oben in der gold'nen Luft
Da jauchzen die sel'gen Chöre.

Wir sind nicht mehr am ersten Glas,
Drum denken wir gern an dieß und das,
Was rauschet und was brauset.

Und nach dem Wald und der wilden Jagd,
Nach Sturm und Wetterschlage,
Und nach der deutschen Männer Schlacht,
Und nach dem jüngsten Tage:
So denken wir an uns selber noch,
An unser stürmisch Singen,
An unser Jubeln und Lebehoch,
An uns'rer Becher Klingen.

Wir sind nicht mehr am ersten Glas,
Drum denken wir gern an dieß und das,
Was rauschet und was brauset.

Der Dichter hat sich da sehr erhitzende, wilde und grausige Scenen ausgewählt, als müsse er der durch den Wein aufgeregten Phantasie die gewaltigsten Stoffe darbieten. Aber so aufregend und erschütternd auch die Gegenstände sind, ihre Bilder sind mit vollkommen epischer Ruhe ausgemalt und vermögen uns nicht zu erwärmen, geschweige zu erhitzen, trotz der gewählten starken Ausdrücke und ihrer Steigerung bis zu den Schrecken des jüngsten Tages. Man erwartet, daß mit dem letzten Weltgericht auch das Lied enden werde, aber unglücklicher Weise muß noch zu guterletzt die Reflexion auf das eigene Thun gelenkt, das eigene Jubeln und Lebehoch betrachtet werden und die lahme Schlußstrophe selbst die Wirkung der epischen Steigerung in den vorhergegangenen Gemälden aufheben. Daß aber ein fröhliches Trinklied, nachdem die Sänger schon lange nicht mehr beim ersten Glase sind, vom Weltgericht und der offenen Höllenkluft zu singen keinen Anlaß hat, leuchtet ein. Ein Anderes ist es, wenn Schiller in seinem hohen Liede „an die Freude" in feuriger Begeisterung, die, übermächtig dem Herzen entströmend, es mit einzelnen

Ausdrücken eben nicht genau nimmt, nachdem im auflodernden Affekt der Freude wie im läuternden Feuer alles Gemeine, Irdische, Unedle getilgt ist, die Liebe selbst dem Todfeinde die Hand gereicht hat, Gott und Welt im reinen Einklange des Gemüths zusammengestimmt haben: — auch ein Glas darbringt „dem guten Geist über'm Sternenzelt dort oben!"

Bei weitem gelungener ist das Kriegslied, das zum Refrain das höchst schwungvolle Blücher'sche Vorwärts hat, das hell und feurig wie eine Kriegstrompete schmettert, die zum Angriff bläst. Und doch bleibt auch dieses Lied weit hinter dem Schwunge der Lieder von Theodor Körner, Arndt, ja auch Schenkendorff zurück. Wir sehen auch hier, wie dem epischen Lyriker Uhland das Pathos nicht recht glücken will, weil es an der Leidenschaft des Lyrikers gebricht. Ganz bezeichnend für den Dichter, der im erzählenden Liede seine Stärke hat und als Epiker auf das Vergangene zurückgreift, die That schildert, wie sie abgeschlossen vorliegt, bezieht sich das Uhland'sche „Vorwärts" in seinem Ausgangspunkt auf ein bereits Geschehenes und will nun die vollständige Kette des epischen Nacheinander herstellen, die einzelnen Momente einer großen Völkerbewegung zu einem abgeschlossenen Gemälde vollenden. Es ist ein politischer Gedanke, der aber poetisch zu wenig Fülle hat, so daß der lyrische Affekt einseitig im Kehrreim beruhet, der trotz seinem Feuer die Einförmigkeit und Gleichförmigkeit des Inhaltes nicht überwinden kann. Das Gedicht lautet:

Vorwärts!

Vorwärts! Fort und immer fort!
Rußland rief das stolze Wort:
Vorwärts!

Preußen hört das stolze Wort,
Hört es gern und hallt es fort:
Vorwärts!

Auf, gewalt'ges Oesterreich!
Vorwärts! thu's den andern gleich!
Vorwärts!

Auf, du altes Sachsenland!
Immer vorwärts, Hand in Hand!
Vorwärts!

Baiern, Hessen schlaget ein!
Schwaben, Franken, vor zum Rhein!
Vorwärts!

Vorwärts, Holland, Niederland!
Hoch das Schwert in freier Hand!
Vorwärts!

Grüß euch Gott, du Schweizerbund,
Elsaß, Lothringen, Burgund!
Vorwärts!

Vorwärts, Spanien, Engelland!
Reicht den Brüdern bald die Hand!
Vorwärts!

Vorwärts, fort und immer fort!
Guter Wind und naher Port!
Vorwärts!

Vorwärts heißt ein Feldmarschall,
Vorwärts, tapfre Streiter all!
Vorwärts!

Das Gedicht wäre innerlich wärmer geworden, wenn England, Spanien ꝛc. außer Spiel geblieben und im frischen „Vorwärts“ das gemeinsame Handeln der deutschen Bruderstämme gegen den gemeinsamen Feind, der Gedanke nationaler Einigung den lebendigen Pulsschlag des Liedes gebildet hätte. Welches Feuer ist in Arndt's bekanntem zum Nationalliede gewordenem „deutschen Vaterland“, wo der negative höchst affektvolle Refrain: „o nein, o nein, sein Vaterland muß größer sein“ vortrefflich den positiven: „das soll es sein ꝛc.“ vorbereitet und dieser gestützt wird durch das Aufflammen der stärksten Gefühle deutscher Liebe und deutschen Hasses, deutschen Glaubens und deutschen Muthes.

Unter den „vaterländischen Gedichten“ befindet sich noch ein humoristisch-satyrisches mit einem gut gewählten Refrain — ein echtes Gelegenheitsgedicht, hervorgerufen durch die von übergroßer Sorgfalt für das Wohl des Volkes eingegebene, am 4. Nov. 1816 bekannt gemachte Polizei-Verordnung, welche (nach Fr. Notter: L. Uhland ꝛc. S. 183 ff.) also lautete:

„Die nasse Witterung des verflossenen Sommers hat unter dem Getreide Saamenkrankheiten, namentlich Ruß und Mutterkorn veranlaßt .... auch das Gedeihen solcher Pflanzen begünstigt, deren Saamen, wie des Dippel- und Schwindelhabers und der Kornraden, sehr schädliche Wirkungen hervorbringen. Es wird daher ... sorgfältige Absonderung jener vom Getreide durch Werfen und Sieben befohlen ... und Benutzung solcher schädlichen Bestandtheile zu Mehl, Bier ꝛc. bei hoher Strafe verboten. Um insbesondere das Getreide vom Ruß zu reinigen, haben alle Müller nicht allein mit einem Koppbeutel sich zu versehen, sondern auch den abgegebenen Kernen nachher durch den Ständer laufen zu lassen ... Uebrigens können Schwindelhaber und Kornraden beide, zuvor abgekocht, dem Rindvieh, auch Pferden und Schafen,

gereicht werden. Es haben sich aber die Menschen wohl zu hüten, daß sie sich nicht zu sehr dem beim Abkochen aufsteigenden Dampfe nähern, welcher Schwindel, Betäubung und deren Folgen verursacht."

Das Komische, welches in dieser Verordnung einer um die Bewahrung des gesunden Verstandes ihrer Unterthanen so besorgten Behörde lag, die zugleich durch ihre umständliche Weisung zeigte, daß sie demselben beschränkten Unterthanen-Verstande nicht viel zutraute — wobei noch der schwäbisch-mundartliche „Dippel", der so viel als „Dummling" bedeutet, das Seine zur Erhöhung der Komik beitrug — das bewog den Dichter, noch an demselben Tage, da er die Verordnung in einem öffentlichen Blatte gelesen hatte, folgendes Gedicht auf das Papier zu werfen:

Schwindelhaber.

Ei! wer hat in diesem Jahre
All' den Wust in's Korn gebracht,
Mutterkorn und andre Waare,
Die im Kopfe dämisch macht,
Raden, Ruß, am meisten aber
Schwindelhaber, Dippelhaber.

Was die neuen Früchte taugen,
Sah man jüngst beim Schützenfest:
Allen tanzt' es vor den Augen,
Und nicht Einer traf in's Nest —
In dem jungen Bier war aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

Worfeln soll man, beuteln, sieben,
Was der Krankheit Spuren trägt!
Tüchtig werd' es durchgetrieben,
Abgegerbt und ausgefegt!
Weg den Wust, besonders aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

Die ihr sorgt in unsrem Namen
Für die neue große Saat,
Sichtet aus den falschen Saamen,
Der schon so viel Böses that!
Raden, Ruß, vor Allem aber
Schwindelhaber, Dippelhaber!

Das mag sich noch manche andere Regierung, welche über das leibliche und geistige Heil der Unterthanen so sorgfältig wacht, daß sie ihre Unterthanen wie unmündige Kinder gängeln will, gesagt sein lassen, daß sie zuerst bei sich selber den Schwindel- und Verdummungs-Saamen ausrotten möge. Es ist Schade, daß die zweischneidige Schärfe, welche im Gegenstande liegt, nicht mehr in der Behandlung derselben hervorgetreten ist. Wer die Veranlassung nicht kennt, bleibt im Ungewissen über den Zielpunkt des Gedichtes. Uhland besaß einen nicht geringen Fond schlagenden Witzes und schalkhafter Laune, aber um nur Ein heiteres Spottgedicht wie das von Chamisso mit dem köstlichen Refrain „der Zopf der hängt ihm hinten" zu komponiren, war er eine zu ruhig fest in sich abgeschlossene Natur, deren Positives zu wenig durch das Negative hindurchgegangen und flüssig geworden war. Dagegen hat er, wo er es auf positive Weise thun konnte, seinen treffenden Mutterwitz und gesundem Humor um so reicher ausströmen lassen, nämlich in seinen Balladen und Romanzen.

Uhland's Helden, die alle wenig Worte machen, wenn sie aber sprechen, auch jedes Wort zum scharfen Hieb und Schwertschlag erheben, stimmen ganz zum Wesen des Dichters, welcher auch etwas Schweigsames, Wortkarges, Insichzusammengefaßtes hatte, aber wenn er sprach, auch meist den Nagel auf den Kopf traf. Er hatte sogar einen sehr starken Hang zu epigrammatischer Zuspitzung des Gedankens, dessen Pointe nicht selten das eigentliche Motiv des Liedes bildet. Doch ruhet diese Spitze immer ganz positiv auf dem festen Grunde gemüthvoller Anschauung. Unter den „Frühlingsliedern" steht auch dieses:

Was zagst du, Herz, in diesen Tagen,
Wo selbst die Dornen Rosen tragen?

Das ist im Grunde nur ein witziger Einfall, und doch wird das Bild des blühenden Rosenstrauchs uns der Art zugleich vor Augen gestellt und zu Gemüthe geführt, daß diese zwei Zeilen keineswegs bloß unseren Verstand beschäftigen, sondern auch unser Gefühl befriedigen und ihre poetische Wirkung als Stimmungsbild nicht verfehlen. Denn „das Hervorbrechen der Blüthen versinnlicht uns tröstend und ermuthigend die Schönheit als den Lebensgrund der Dinge."*) Unter den „Wanderliedern" läuft die „Einkehr" (Bei einem Wirthe wundermild, da war ich jüngst zu Gaste, ein goldner Apfel war sein Schild an einem langen Aste ꝛc.) auf einen nicht einmal ganz zutreffenden Vergleich des Apfelbaums mit einem Wirthe hinaus — denn es bleibt etwas gezwungen, wenn der Wanderer beim Weggehen den Baum nach der Schuldigkeit fragt, — und doch vergessen wir das Mangelhafte des Vergleichs in der Hingabe an die Anschauung des schattigen reich mit Früchten behangenen Apfelbaumes, den der Wanderer nicht verlassen mag, ohne mit dank-

*) M. Carriere, Aesthetik I. S. 264.

barem Herzen zu ihm emporzublicken, als dessen Schuldner er sich fühlt, dessen Segen sein Herz ergriffen hat. Das schöne Lied „die Kapelle“ — oben läutet das Glöcklein der Kapelle dem ankommenden Todten das Grablied, während unten der fröhlich singende Knabe still wird und sinnend nach dem Kirchlein aufschauet — gewinnt eine epigrammatische Spitze in seiner letzten Verszeile: „Hirtenknabe, Hirtenknabe! dir auch singt man dort einmal!“ Aber das thut der lyrischen Wirkung dieses mit ganz wenigen doch höchst charakteristischen Strichen ausgeführten Bildes keinen Eintrag. Das so herzliche „verspätete Hochzeitslied“ hat wiederum in den Endzeilen seine Gedankenspitze: „des schönsten Glückes Schimmer erglänzt euch eben dann, wenn man euch jetzt und immer ein Brautlied singen kann“, so daß man dieses Lied recht wohl unter die Sinngedichte stellen könnte. Diese Neigung zum Witz des schönen Gedankens, verbunden mit einer knappen gedrungenen Darstellung und möglichster Oekonomie der Zeichnung, ist dem Refrain nicht günstig gewesen. Selbst „der Graf von Eberstein“, in welchem der Dichter ohne Frivolität einer lebensvollen und lebenswarmen Sinnlichkeit Ausdruck gibt und den ebenso gemüthlichen als liebenswürdigen Schalk frei spielen läßt, hat seine bewegende Kraft doch nur im witzigen Gegensatz der Warnung des Grafen zur Warnung der schönen Kaiserstochter. Uebrigens sind hier, wo Tanz und Musik das liebende Paar einwiegt in das Eine Gefühl und eben dieses Gefühl es ist, welches die Warnung ertheilt, auch die Kehrreime ganz am Platze und tragen nicht wenig dazu bei, uns die Wellenbewegung des Tanzes, den rhythmischen Schwung des Doppelfestes empfinden zu lassen. Der Kaiser hat in seinem Palast zu Speyer einen Ball veranstaltet und dazu auch den Grafen Eberstein geladen, um in derselben Nacht dessen Schloß zu überrumpeln. Der Graf aber gewinnt auf dem Ballfest das Herz der schönen Prinzessin, die ihm während des Tanzes

das Geheimniß verräth. Schnell entschlossen wirft sich der tapfere Ritter auf sein Pferd, erreicht noch zeitig sein gefährdetes Schloß, rüstet Alles wohl und schlägt den Angriff glücklich ab. Dann aber öffnet er das Thor dem Kaiser gern als Eidam, und so wird auf der Veste Eberstein ein zweites Tanzfest gefeiert, das aus dem ersten gleichsam hervorgewachsen ist. Die ersten beiden Strophen erscheinen wieder zum Schluß, sie sind aber zum flüssigen Refrain geworden, der in gleicher und doch anderer Weise wiederkehrt. Es heißt abermals: „Graf Eberstein führet den Reihn mit des Kaisers holdseligem Töchterlein", aber wenn im Anfang es lautete:

Zu Speyer im Saale, da hebt sich ein Klingen,
Mit Fackeln und Kerzen ein Tanzen und Springen —

so nun:

Im Schlosse des Grafen, da hebt sich ein Klingen —
Mit Fackeln und Kerzen und Tanzen und Springen

und wenn die zweite Strophe lautete:

Und als er sie schwingt nun im lustigen Reigen,
Da flüstert sie leise, sie kann's nicht verschweigen:
Graf Eberstein,
Hüte dich fein ꝛc.

so nun die Schlußstrophe:

Und als er sie schwingt nun im bräutlichen Reigen,
Da flüstert er leise, nicht kann er's verschweigen:
„Schön Jungfräulein,
Hüte dich fein ꝛc."

Die gleiche Meisterschaft in der Behandlung des Reims, aber zugleich größeren poetischen Gehalt zeigt die in weiteren Kreisen des deutschen Volks bekannt und beliebt gewordene Ballade: „Das Glück von Edenhall". Es bildet dieses Gedicht, was die erzählte Be-

gebenheit betrifft, ein Gegenstück zum vorigen. Dort wie hier wird der Schloßherr gewarnt, aber gerade da, wo die Warnung am längsten vorliegt, am eindringlichsten sich eingeprägt haben sollte, wird sie nicht befolgt. Wenn dort der Graf von der sinnlichen Freude des Festes sich so wenig hinreißen läßt, daß er nach dem ersten leisen Wink gleich all' seine Ueberlegung, Entschlossenheit, Tapferkeit beisammen hat, um den drohenden Angriff des Feindes zurückzuschlagen, so berauscht sich hier der junge Lord im Taumel des Festes der Art, daß er nicht einmal den über ihn bereits hereingebrochenen Angriff merkt. Wie jener nicht nur sein Schloß rettet, sondern auch sein Familienglück zum höchsten Gipfel erhebt: so verliert dieser nicht nur sein Schloß, sondern sein Leben und bringt seinem ganzen Geschlecht den schmachvollen Untergang. Wir haben also hier ein Trauerspiel, dort ein Lustspiel, und demgemäß mußte auch Rhythmus, Reim und Refrain in beiden Balladen sich ganz verschieden gestalten. Im Grafen Eberstein herrscht leichte Wellenbewegung, doch keineswegs ohne Energie; auf die beiden längeren Verse, die mit ihren hüpfenden Daktylen leicht dahin wallen, folgen wie eine Unterbrechung zwei ganz kurze, und erst nach diesem Einschnitt stellt sich das anfängliche Tempo wieder her, jedoch mit dem voll ausklingenden männlichen Reim. Im Glück von Edenhall hingegen haben die zum Fortschritt drängenden jambischen Verse einen gewichtvollen Ernst, alle Reime sind männlich und lagern ihre Kraft im Refrain ab, der den Schluß jeder Strophe bildet und ernst wie das Verhängniß das ganze Gedicht beherrscht.

Das Glück von Edenhall.

Von Edenhall der junge Lord
Läßt schmettern Festtrommetenschall,
Er hebt sich an des Tisches Bord

Und ruft in trunk'ner Gäste Schwall:
„Nun her mit dem Glücke von Edenhall!"

Der Schenk vernimmt ungern den Spruch,
Des Hauses ältester Vasall,
Nimmt zögernd aus dem seid'nen Tuch
Das hohe Trinkglas von Krystall,
Sie nennen's: Das Glück von Edenhall.

Darauf der Lord: „Dem Glas zum Preis
Schenk' Rothen ein aus Portugal!"
Mit Händezittern gießt der Greis,
Und purpurn Licht wird überall,
Es strahlt aus dem Glücke von Edenhall.

Da spricht der Lord und schwingt's dabei:
„Dieß Glas von leuchtendem Krystall
Gab meinem Ahn am Quell die Fey,
Drein schrieb sie: kommt dieß Glas zu Fall,
Fahr' wohl dann, o Glück von Edenhall!

Ein Kelchglas ward zum Loos mit Fug
Dem freudigen Stamm von Edenhall;
Wir schlürfen gern in vollem Zug,
Wir läuten gern mit lautem Schall;
Stoßt an mit dem Glücke von Edenhall!"

Erst klingt es milde, tief und voll,
Gleich dem Gesang der Nachtigall,
Dann wie des Waldstroms laut Geroll,
Zuletzt erdröhnt wie Donnerhall
Das herrliche Glück von Edenhall.

„Zum Horte nimmt ein kühn Geschlecht
Sich den zerbrechlichen Krystall;
Er dauert länger schon, als recht,
Stoßt an! mit diesem kräft'gen Prall
Versuch' ich das Glück von Edenhall."

Und als das Trinkglas gellend springt,
Springt das Gewölb' mit jähem Knall,
Und aus dem Riß die Flamme dringt;
Die Gäste sind zerstoben all'
Mit dem brechenden Glück von Edenhall.

Ein stürmt der Feind mit Brand und Mord,
Der in der Nacht erstieg den Wall,
Vom Schwerte fällt der junge Lord,
Hält in der Hand noch den Krystall,
Das zersprungene Glück von Edenhall.

Am Morgen irrt der Schenk allein,
Der Greis, in der zerstörten Hall',
Er sucht des Herrn verbrannt Gebein,
Er sucht im grausen Trümmerfall
Die Scherben des Glückes von Edenhall.

„Die Steinwand — spricht er — springt zu Stück,
Die hohe Säule muß zu Fall,
Glas ist der Erde Stolz und Glück,
In Splitter fällt der Erdenball
Einst gleich dem Glücke von Edenhall."

Mit glücklicher Benutzung der Verwandtschaft des Reimklanges der Wörter: Krystall und Edenhall — mit denen wieder Schall und

Schwall, Knall und Fall, Prall und Hall in einer nicht bloß äußeren, sondern auch inneren Verbindung stehen, hat der Dichter „das Glück von Edenhall“ zum Refrain der ganzen Ballade gemacht, zu einem Kehrreim, der um so bedeutsamer und voller an unser Ohr schlägt, als er den in jeder Strophe bereits zweimal wiederholten Reimklang zum dritten Mal bringt.

Wie das „Glück von Edenhall“, symbolisch zur Anschauung gebracht im „Trinkglas von Krystall“, sachlich den Mittelpunkt bildet für die Erzählung, da sich die ganze Katastrophe an diesen von der Fee geweihten und zum Schicksalsträger gemachten Glaspokal heftet, in ihm koncentrirt: so ist auch für die Form des Gedichtes dieser Kehrreim der Mittelpunkt geworden, auf den alle Reimklänge hinstreben, in welchem sie zusammenkommen, das den ganzen Vers- und Strophenbau bedingt. Und wie das Glas selber endlich zerschellt, so deutet das Schwanken und Wogen, die Erschütterung und Erzitterung, welche der Kehrreim erleidet, auf diesen Ausgang hin — der Refrain ist nicht fest, sondern flüssig und bietet in dieser Form eine ausgezeichnete Spannung und Steigerung unseres Interesses. Wir ahnen bereits die unheilvolle Wendung am Schluß der ersten Strophe, wo der vom schwelgerischen Mahle erhitzte Lord in das Toben der trunkenen Gäste hineinruft: „Nun her mit dem Glücke von Edenhall!“ Er will ihnen imponiren, will prunken mit dem kostbarsten Kleinod der Familie, und indem er das durch Familienüberlieferung und ehrwürdige Sage Geheiligte preis gibt, reißt er das letzte Band der Pietät entzwei und gibt er auch den letzten Rest seiner sittlichen Kraft und Würde dem schwelgerischen Genusse preis. Die Pietät ist nur noch bei dem alten treuen Diener vorhanden; zögernd nimmt er das in seidener Hülle wohlverwahrte Kelchglas — „sie nennen's das Glück von Edenhall“. Dieser zweite Kehrreim steigert unsere Erwartung, denn er zeigt, daß der Pokal eine histo-

rische Geltung gewonnen hat und als Träger des Schicksals der Herren von Edenhall wohl bekannt ist. Der feurige Portwein wird eingegossen (der gehorsame Diener, der im Geist das Unheil kommen sieht und dem die Frechheit seines Herrn tief zu Herzen geht, thut es „mit zitternder Hand") und purpurn Licht wird überall; „es strahlt aus dem Glücke von Edenhall", so lautet der dritte Kehrreim. Noch einmal, wie ein Licht vor seinem Erlöschen hoch aufflackert, zeigt sich das Krystallglas in seinem schönsten Glanze, aber es ist das Licht der untergehenden Glückssonne, das in seiner rothen Gluth auf die bald folgende blutige Scene hindeutet. Der Anblick hat den vermessenen Besitzer des Kleinods noch übermüthiger gemacht, er weist selber auf das prophetische ernste verhängnißvolle Wort hin, das die Fee hineingeschrieben hat, und spricht nun, ohne es zu wissen, im vierten Kehrreim sein eigenes Schicksal aus: „Fahr' wohl dann, o Glück von Edenhall!" Die Fee hatte es wohl gewußt, wo der schwache Punkt derer von Edenhall lag, an den sich der traurige Untergang des Geschlechtes knüpfen sollte — es war der Hang zum Trunk und Uebermuth; „wir schlürfen gern im vollen Zug, wir läuten gern mit lautem Schall", rühmt der eitle, verblendete Thor selber von sich. Der ebenso schöne und kostbare als zerbrechliche Pokal sollte der Familie eine stets sichtbare und handgreifliche Aufforderung zur Mäßigkeit, zur Vermeidung schwelgerischer Gastmähler, zur Bescheidenheit und Besonnenheit sein; eben deßhalb war er dem letzten entarteten Sprößling des Geschlechts ein Stachel zur Opposition, der den hochmüthigen Schwelger reizte, sein Müthchen an ihm zu kühlen: „Wir läuten gern mit lautem Schall, stoßt an mit dem Glücke von Edenhall!" heißt's im Refrain der fünften Strophe, und mit diesem Ruf fordert er sein Schicksal heraus. Noch einmal zwar warnt das Krystallglas durch seinen Klang; wie es zuvor zum Auge gesprochen hatte durch seinen

purpurrothen Lichtglanz, so redet es jetzt noch eindringlicher dem Ohr — erst klingt es wie die Stimme der Nachtigall, milde, voll und rein, gleich einem tief aus der Seele kommenden Lied, es klingt und klagt in stärkerem Ton und schwillt an wie das Tosen des Waldstromes und wird endlich laut dröhnend wie Donnerhall. Es ist uns, als wäre der Pokal ein lebendes Wesen geworden, als klänge aus diesem sechsten Kehrreim: „zuletzt erdröhnt wie Donnerhall das herrliche Glück von Edenhall", der Zorn über die Mißhandlung und die Verkündigung des nahenden Strafgerichts. Wirth und Gäste haben anfangs noch mit einiger Scheu und Schonung angestoßen — da sprach das Glas in mildem Ton. Je ungestümer man es erfaßte, desto rollender und grollender ward der Klang, aber desto wilder ward auch des Herrn verstocktes Herz. Er kann dem Kitzel nicht widerstehen, seinen Gästen zu zeigen, daß er alle fromme Scheu, allen ahnungsvollen Glauben verachtet, daß er nach Belieben das theure Kleinod, das ihm natürlich zuwider ist, weil es ihn an seine Sünden mahnt, sogar zertrümmern kann, und so ruft er denn, im Wahn, ein rechtes Heldenstück zu thun und seine Kühnheit zu beweisen: „Stoßt an! Mit diesem kräft'gen Prall, versuch' ich das Glück von Edenhall." In stetig wachsender Spannung sind wir nun von diesem siebenten Kehrreim auf den höchsten Punkt beängstigender Erwartung geführt worden; bergab geht es schneller und es wäre ein Fehler gewesen, wenn der Dichter in der Auflösung der Katastrophe noch die gleiche Zahl von Strophen und Kehrreimen gebracht hätte. Gellend springt das Glas, und im selben Augenblicke springt auch die Decke des Eßsaals auseinander und das Feuer des brennenden Schlosses dringt auf das tolle Gelage nieder. Im Nu sind die Gäste zerstoben all' „mit dem brechenden Glücke von Edenhall". Der Dichter hat unser Gemüth durch seine dramatisch höchst lebendige Schilderung so zu

erregen und zu spannen gewußt, daß wir, von der außerordentlichen Frechheit und dem maaßlosen Uebermuth des Lords empört, nicht minder darauf gespannt worden sind, daß nun auch ein Außerordentliches geschehen müsse, um ihn zu strafen, und so empfinden wir das wunderbare Zusammentreffen wie etwas Natürliches, das auf diese oder jene Art kommen mußte. Doch unterläßt es die Ballade, wie sie vorher die Fee nur in ahnungsvollem Hintergrunde gehalten und dagegen desto heller die Gemüthsbeschaffenheit des Lords unserer Anschauung vorgeführt hat, auch hier nicht, den natürlichen Zusammenhang uns aufzuzeigen. Der Feind hat den günstigen Augenblick des üppigen Festmahls benutzt, das Schloß in Brand zu stecken und es zu überrumpeln; der junge Lord, der nur im Schwelgen tapfer und in frecher Rede kühn gewesen, fällt, in der Hand „das zersprungene Glück von Edenhall." Als der Morgen angebrochen, ist das stolze Schloß ein Trümmerhaufen, unter dem die verbrannten Gebeine seines Besitzers begraben sind. Der treue alte Diener, in welchem allein der bessere Geist des gefallenen Hauses noch fortgelebt hat, ist vom Verderben desselben gerettet. Er kann sich schwer trennen von dem Orte, und selbst nach dem schmählichen Ende seiner Herrschaft möchte sein treues Herz noch „die Scherben des Glückes von Edenhall" sammeln. Wie der Prophet auf den Trümmern Jerusalems erscheint seine ehrwürdige Gestalt auf der Brandstätte, und prophetisch blickt er von diesem so schnell zusammengestürzten Glücke des Hauses Edenhall auf die Vergänglichkeit alles Erdenglückes und aller Erdenpracht. Wie der zerschmetterte Pokal das redende Symbol geworden ist des zerschellten Glückes von Edenhall, so sind ihm die rauchenden Trümmer des zerstörten Schlosses ein Sinnbild geworden für das Ende der Dinge, wo auch der Erdenball in Trümmer fällt „einst gleich dem Glücke von Edenhall."

Soweit ich es habe erkunden können, haben die beiden letzten Strophen des Gedichts, die uns den greisen Diener vor Augen stellen, der Ballade keinen Abbruch gethan in der Gunst des größeren Publikums, das sich mit Uhland befreundet hat; der Deutsche liebt den Ernst des Gedankens und die aus dem Besonderen zum Allgemeinen sich erhebende Betrachtung. Uebrigens ist nicht zu leugnen, daß der Dichter seine Ballade füglich mit der neunten Strophe hätte schließen können:

— vom Schwerte fällt der junge Lord,
Hält in der Hand noch den Krystall,
Das zersprungene Glück von Edenhall.

Mit diesem plötzlich hereinbrechenden Schicksal empfangen wir den vollen Eindruck eines Gottesgerichts, es erklingt auch die religiöse Saite in unserem Herzen und regt alle die Gedanken an, welche etwas gezwungen und steif der alte Diener post festum bringt. Die Katastrophe war mit der neunten Strophe zu Ende, und sie recht scharf und kühn als dramatische Scene uns anschauen und empfinden zu lassen ist ja der Triumph des Balladendichters. Aber der Epiker Uhland hat hier geglaubt, die Erzählung noch weiter führen, abrunden, noch mehr harmonisch ausgleichen zu müssen, indem er dem grellen Bilde des Lords das milde und versöhnende Bild seines Mundschenks gegenüberstellt, dem treulos die Familienüberlieferung schmähenden pietätlosen Herrn den treuen frommen Diener, dessen Treue noch fortdauert, nachdem das Glück von Edenhall zerschmettert ist. Ohne poetische, die Phantasie wie das Gemüth gleich sehr ergreifende Wirkung ist das ehrwürdige Bild des Greises, der auf den Trümmern eines so muthwillig zerstörten Glückes erscheint, keineswegs; aber es sind diese beiden letzten Strophen wie ein

zweiter schwacher Akt, der sich an den ersten starken nur anhängt, und die Rede des Alten ist zu sehr herbeigezogen. Wenn die Hauptstadt eines Reiches zerstört und das Volk in die Knechtschaft geführt wird, so mag es dem prophetischen Sänger gestattet sein, an das Ende aller Dinge zu erinnern. Wenn aber ein junger Wüstling sich von den in sein Schloß dringenden Feinden überraschen läßt und ihm sein Haus niedergebrannt wird, so ist der Hinweis auf den Augenblick, wo auch der Erdenball in Splitter fällt „gleich dem Glücke von Edenhall", weniger am Platz. Soll in den Worten des Alten der Grundgedanke der Ballade ausgesprochen werden, so ist dieser nicht einmal richtig angegeben. Denn daß Alles auf Erden vergänglich, daß der Erde Stolz und Glück zerbrechlich sei wie Glas — das kann uns jeder Untergang eines Großen, Mächtigen, Stolzen zeigen. Unser deutsches Sprüchwort: „Glück und Glas, wie bald bricht das!" findet da überall und auch hier seine Anwendung, aber was uns in dieser Ballade so eindringlich zu Gemüthe geführt wird, das ist keineswegs dieses Sprüchwort oder das Salomonische „Alles ist eitel", sondern der Spruch: „Hochmuth kommt vor dem Fall", es ist der Gedanke, daß, wer in frevelhaftem Uebermuthe sein Schicksal herausfordert, auch der Macht desselben erliegt, ehe er sich dessen versieht. Die Rede des Alten hat jedoch diese sittliche Beziehung ganz zurückgedrängt, darum bleibt der letzte Kehrreim:

In Splitter fällt der Erdenball
Einst gleich dem Glücke von Edenhall

so gewichtig er an sich ist, doch hier eine in's Allgemeine sich verlierende Reflexion, die sich vom Kern der Ballade abgelöst hat.

Wenn Uhland's Lyrik sich zum Schiller'schen Gedankenpathos erhebt, geht es (wie auch das schöne Gedicht „des Sängers Fluch"

beweist) nicht ohne einiges Excentrische und Ueberschwengliche ab. Ihre größte Stärke und klassische Reinheit erreicht sie aber in allen jenen Liedern, die in epischer Ruhe den Gegenstand so vor uns hinstellen, daß wir anschauend uns in ihn versenken, sein Leben zu dem unsrigen machen und in unser Gemüth einschließen, innig, tief und still. Da sind denn auch diejenigen Kehrreime zu finden, die, obschon ganz einfach und schlicht gehalten, die reinste und vollste lyrische Wirkung üben. Lesen wir „Schäfer's Sonntagslied", das unter allen Liedern Uhland's vielleicht das schönste ist und zum Besten gehört, was die deutsche Lyrik überhaupt geschaffen hat.

Das ist der Tag des Herrn!
Ich bin allein auf weiter Flur,
Noch Eine Morgenglocke nur;
Nun Stille nah und fern.

Anbetend knie' ich hier.
O süßes Graun! geheimes Wehn!
Als knieten Viele ungesehn
Und beteten mit mir.

Der Himmel nah und fern,
Er ist so klar und feierlich,
So ganz, als wollt' er öffnen sich.
Das ist der Tag des Herrn!

Hier haben wir alle Schönheiten der Uhland'schen Lyrik auf dem kleinsten Punkte beisammen. Die edelste Einfachheit der Sprache und die möglichste Kürze des Ausdrucks vereint mit lebendiger Fülle und musikalischem Wohllaut; die klarste Zeichnung des Bildes verbunden mit dem wärmsten Kolorit, bestimmteste Fassung der einzelnen

Momente und doch fließen sie so sanft und leicht dahin in harmonischem Wellenschlag, daß es uns ist, als würde das Lied uns vorgesungen und müßten wir selber es mitsingen. Wir haben volle Innigkeit und zugleich volle Gegenständlichkeit der Darstellung, die uns ganz in den sonnigen Feiertagsmorgen, auf die weite, stille Flur des Schäfers, in dessen andächtige Stimmung versetzt, daß wir mit ihm niederknieen und mit ihm hinausschauen in den klaren blauen Himmel und von ganzer Seele in seinen Ausruf einstimmen: „Das ist der Tag des Herrn!“ Dieses Wort ist Betrachtung und zugleich Empfindung, es ist Gedanke und zugleich Gefühl. Mit diesem Gefühle treten wir an das Gemälde heran, das uns die Kunst des Dichters vor das Seelenauge stellt, und mit diesem Gefühle nehmen wir wieder Abschied von dem lieblichen Bilde; denn nachdem wir es betrachtet haben, finden wir, daß Alles, was uns der Dichter vorgesungen, die erste Verszeile bestätigt, und um so freudiger und selbstgewisser stimmen wir in ihre schließliche Wiederholung ein, als das Einzelne, was sich der Anschauung darbot, nur die Entfaltung dessen war, was in diesem Wort „das ist der Tag des Herrn“ bereits eingeschlossen lag. Weil die Zeichnung aus dem Gefühle heraus entworfen und ausgeführt ist, nimmt sie auch unsere Anschauung wieder in's Gefühl zurück, ist sie wesentlich Stimmungsbild.

Vortrefflich hat hier der Dichter alle jene Momente vereinigt, welche so mächtig und rein das Sabbathsgefühl in unserem Herzen erzeugen! Vorab die Einsamkeit in Gottes freier Natur. Sind wir von dem rastlosen Getreibe der menschlichen Gesellschaft abgelöst, haben wir das bunte Gewühl und sinnzerstreuende Schauspiel der Stadt verlassen und treten nun hinaus auf das Feld und die Flur des Landmanns, dann kehren wir gern auch einmal wieder bei uns selber ein, wir finden uns im eigenen Gemüthe wieder und werden zur Betrachtung geneigt. Und zwar gleicherweis zur Selbst-

betrachtung wie zur Gottesbetrachtung. Nicht zufällig hat sich der Sprachgebrauch gebildet: „Gottes freie Natur". Die erhabene Alpenwelt in ihrem feierlichen Schweigen, das nur etwa von einer rollenden Lawine oder dem Schrei eines Raubvogels oder dem leisen Murmeln eines Gletscherbaches unterbrochen wird, diese stolze Einsamkeit der Berge, auf denen wir Arbeit und Getümmel der Menschen weit hinter uns gelassen haben, stimmt uns andächtig, sie erhebt uns über uns zum Gefühl des Schöpfers. Auch der Eintritt in die unendliche Einförmigkeit der Wüste stimmt das Gemüth religiös. Der Landbauer und Hirt, weil sie vom Menschenleben nicht zerstreut dem Naturleben näher bleiben, sie bleiben auch im Gottesgefühl frischer, als die Bewohner der Städte. Aus dem Stande der Hirten und Ackerbauer ist der Gottesglaube hervorgegangen, einem Hirtenvolke ward die Heiligung des siebenten Tages als Gottes Gebot verkündet. Namentlich dem Schäfer, dem Hirten des sanftesten Thieres, ist am meisten die ruhige Beschaulichkeit vergönnt, er hat alle Tage Feiertag. Dafür muß er freilich auch auf Vieles verzichten, was dem Menschen nur im Zusammenleben in der Gesellschaft zu Theil wird, und dem Bauer und Städter gegenüber, der des Sonntags zur Kirche gehen kann, ist er im Nachtheil. Und doch reicht ihm die Christengemeinde aus der Ferne die Hand — der Klang des Sonntagsgeläutes dringt zu ihm hinaus und erweckt in ihm das Gefühl des Zusammengehörens mit der Einen Gott und Herrn verehrenden Gemeinde. Dieser leis verhallende aus der Ferne zu ihm dringende Glockenton macht zwar die Stille des Sonntagsmorgens noch stiller, aber auch desto feierlicher, er läßt den einsamen Schäfer erst recht die Abgeschiedenheit empfinden und hebt ihn doch zugleich über seine Einsamkeit empor, indem er das Eine Gottesgefühl, das in diesem Moment alle Bewohner des Landes zu Einer Gemeinschaft verbindet, zum Durchbruch bringt. So knieet der fromme Mann nieder zum Gebet und

es ist ihm, als fiele mit ihm die ganze Gemeinschaft der Gläubigen auf die Kniee, als sei er selber in der Kirche und vernähme das Wort Gottes und verspüre seine beseligende Kraft, als umwehe ihn der Geist des Herrn und hauche himmlischen Frieden in sein Herz. Und wie der Glockenklang, der sein Ohr berührte, fortklang in seinem Herzen und die heiligsten Gefühle der Andacht in ihm erweckte: so leuchtet nicht minder das helle Sonnenlicht, das sich über die Erde ergossen hat, in sein frommes Herz hinein. Die ganze Natur scheint sich verklärt zu haben und glänzt in Festtagsschimmer. Von heiligen Gefühlen durchschauert blickt er empor zum blauen Himmelsgewölbe, und er schaut in die Tiefen der Gottheit, die mit ihrer Klarheit ihn umleuchtet, als wollte sie ihr ewiges Geheimniß ihm offenbaren.

So hat der fromme Hirt, weil er den Sonntag im Herzen trug, ihn auch in der Natur gefunden, aber zugleich auch, weil er das Naturleben mit offenem Sinn empfangen hat und auch an diesem sonnenhellen Morgen auf sich wirken ließ, eine desto reinere und tiefere Sonntagsstimmung gewonnen. Wer hat es nicht an sich selber erfahren, wie an Sonn- und Feiertagen, da wir den Arbeitsstaub von uns abgeschüttelt und die Seele von der Erde zum Himmel emporgehoben haben, die Sonne uns viel heller und schöner zu strahlen scheint, die Blumen in Garten und Feld viel lieblicher duften, der Thau auf den Wiesen viel reiner perlt! Aber auch, wie unsere Sonntagsfreude und Festtagsstimmung erst dann recht rein und voll unser ganzes Wesen faßt, wenn die Erde unter uns und der Himmel über uns in heiterem Lichte strahlen und ihr Festkleid angezogen haben.

Das ist nun die hohe Schönheit und das Geheimniß der nachhaltigen Wirkung dieses so anspruchslosen kleinen aber höchst sauber ausgeführten Genrebildes, daß Jeder, der es anschauet, seine eigene

Erfahrung, seine innersten Gefühle darin wiederfindet; daß der Dichter, indem er auf die einfachste Weise uns ganz gegenständlich nur diese drei Momente vorführt: die stille Einsamkeit des Schäfers, den fernen Glockenklang, den sonnig klaren Himmel, durch den schönen Rhythmus, mit welchem er sie aufeinander folgen und ineinander spielen läßt, auch mit unwiderstehlichem Zauber auf den Saiten unseres Gemüthes spielt und was als Bild vor uns stand zur Musik in uns sich verwandelt; daß, wie die Anschauung aus dem Gemüthe heraus erfolgte und dieses aus der Anschauung um so reicher und befriedigter wieder zu sich selber zurückkehrt, so auch der Anfang des lieblichen Gedichtes zugleich den Schluß desselben bildet und in dieser keuschen Einfachheit des Kehrreims das Gefühl um so tiefer Wurzel faßt.

Die Andacht ist nicht redselig, sie schließt die Gedanken in die Seele ein, bewegt sie im Herzen und es genügen ihr wenige Worte, um die Fülle des Gemüthslebens darin auszudrücken. Anders ist es mit der überquellenden Freude, mit der heiterfrohen Lebenslust, die unser Blut schneller umtreibt und mächtig pulsiren läßt. Da können wir nicht an uns halten, wir möchten es aller Welt verkünden, wie wohl uns zu Muthe ist, wir fühlen einen unwiderstehlichen Drang, uns mitzutheilen, weil wir einen Ueberfluß und Ueberschuß von Kraft in uns verspüren, weil unser Lebensgefühl potenzirt ist und damit auch unser Selbstgefühl eine bedeutende Steigerung erfahren hat. Eine solche Stimmung waltet in: „Des Knaben Berglied.“

Während der fromme Schäfer sein ganzes Sinnen und Denken in die Anschauung des sabbathstillen sonnigen und wonnigen Sonntagsmorgens versenkt und in dieser Anschauung die Nähe Gottes fühlt, löst sich sein Ich auf in das All' und den dasselbe durchwaltenden Gottesgeist, es fühlt nicht mehr seine besondere Existenz, sondern die Gemeinschaft der Gläubigen, nicht mehr die Erde, sondern

den Himmel. Anders der Hirtenknabe. Der betont sein Ich, indem er die erhabene und wunderherrliche Bergwelt rings um ihn her betrachtet, und je mehr er um sich schauet und erkennt, was sie ist, desto mehr fühlt und erkennt er auch, was er selber ist, desto freudiger schauet er auch sich selber an, desto höher hebt sich sein Selbstgefühl. Auf den Bergen ist Freiheit! Wer nur auf einige Tage in der Alpenregion gewandert und die reine frische, scharfe Luft des Hochgebirgs geathmet hat, der weiß auch, wie diese Bergluft auf sein ganzes Wesen befreiend wirkt, den Schritt leichter und elastischer, den Blick heller, den Sinn geweckter macht. Unser Muth hebt sich, wie wir uns räumlich erheben; mit freierem stolzeren Sinn blicken wir von Oben herab auf die Welt zu unseren Füßen, auf die Bewohner des flachen platten Landes. Wer möchte es dem Alpensohn verargen, wenn er von dem Berge, der seine Heimath ist, stolz in die Ebene hinabschauet und seine Freude in die Welt hinaus singt! Vor wem sollte der freie Sohn der Berge sich scheuen, das auszusprechen, was er so lebendig fühlt? Mit selbstbewußter Keckheit beginnt er sein Lied: „Ich bin vom Berg der Hirtenknab'" und „Ich bin der Knab' vom Berge" schließt die erste Strophe, schließen alle anderen. In seinem frohen Jugendmuth, dem man's verzeiht, wenn er auch von schwellender Kraft einmal überschäumt und zum Uebermuth sich steigert, im Gefühl der vollsten Gesundheit und Stärke ruft er sein erhöhtes Selbstgefühl wie einen lustigen Jauchzer in's Thal hinab, und wie ein vielstimmiges Echo klingt's und hallt es wieder von einem Berge zum anderen „Ich bin der Knab' vom Berge!" Der Refrain fügt sich nicht bescheiden der Strophe ein, er tritt frei und kühn aus ihr heraus und gibt, wie ein begleitender Chor, ihren Inhalt in verstärktem Tone wieder.

Des Knaben Berglied.

Ich bin vom Berg der Hirtenknab',
Seh' auf die Schlösser all' herab.
Die Sonne strahlt am ersten hier,
Am längsten weilet sie bei mir;
Ich bin der Knab' vom Berge!

Hier ist des Stromes Mutterhaus,
Ich trink' ihn frisch vom Stein heraus;
Er braust vom Fels in wildem Lauf,
Ich fang' ihn mit den Armen auf;
Ich bin der Knab' vom Berge!

Der Berg, der ist mein Eigenthum,
Da ziehn die Stürme rings herum;
Und heulen sie von Nord und Süd,
So überschallt sie doch mein Lied:
Ich bin der Knab' vom Berge!

Sind Blitz und Donner unter mir,
So steh' ich hoch im Blauen hier;
Ich kenne sie und rufe zu:
Laßt meines Vaters Haus in Ruh'!
Ich bin der Knab' vom Berge!

Und wenn die Sturmglock' einst erschallt,
Manch Feuer auf den Bergen wallt
Dann steig' ich nieder, tret' in's Glied,
Und schwing' mein Schwert und sing' mein Lied:
Ich bin der Knab' vom Berge!

Wie der Dichter in „Schäfer's Sonntagslied" den gereiften, durch mancherlei Erfahrungen zu Gott hingeführten, in seiner Gefühlswelt erstarkten Mann wählte, um uns die religiöse Innigkeit des Hirtenlebens und mit diesem ein allgemein menschliches Gefühl sonntäglicher Feststimmung vorzuführen, so hat er hier, wo es galt, die gesunde Kraft Leibes und der Seele, wie sie das einfache Hirtenleben erzeugt, und jenes kühne auf sich selbst gestellte und seiner selbst bewußte Wesen, wie es die Gebirgswelt in ihren Bewohnern entwickelt, darzustellen, einen Hirtenbuben gewählt. Der Knabe, wenn er zum thatkräftigen, muthvollen Manne erwachsen soll, muß sich zeitig fühlen lernen, seiner Kraft bewußt und froh werden. Das kann er aber nur, wenn er sie stetig übt, wenn er lernt auch Wagnisse zu bestehen und Gefahren besonnen und keck Trotz zu bieten, wenn er kämpfen muß mit allerlei Hindernissen, wenn ihm die Außenwelt nicht überall schmeichlerisch und hülfreich entgegentritt, sondern recht oft auch rauh und hart begegnet, wenn er sich nicht im Genuß verweichlicht, sondern früh entbehren muß.

Wo aber wäre für solche Zucht eine bessere Schule zu finden, als in dem Hirtenleben der Alpenwelt? Man vergegenwärtige sich einen Geißbuben der Schweiz. Mit seiner munteren Heerde, von der jedes Stück ein lustiger Springinsfeld ist, zieht er in die mit Grasstreifen wie mit grünen Bändern durchzogenen Steingefilde des Hochgebirges; ärmlich gekleidet, ohne Strümpfe und Schuh und barhaupt bietet er der Hitze und Kälte, dem Wind und Wetter Trotz und kehrt, wenn er Milchziegen zu hüten hat und sein Dorf den Alptriften nahe liegt, vergnügt des Abends heim. Besteht aber seine Heerde aus jungen Ziegen und Böcklein und verschnittenen alten Böcken, so gilt es, diese zu übersommern, und er nimmt dann von seinem Dorfe auf ganze vier Monate Abschied, um noch weit über die grünen Rinderalpen in jene unwirthliche Region emporzusteigen,

wo nur zwischen Felstrümmern ein Kräutlein sproßt. In seinem Schnappsack trägt er einen kleinen Vorrath von Salz für seine Ziegen, trockenes Brot und trockenen Käse für sich selber. Von Zeit zu Zeit bringt ihm ein Altersgenosse davon frischen Vorrath aus dem Thal auf seine Bergresidenz hinauf. Der kalte, reine Bergquell ist sein Trank. Aber Wind und Wetter und Sonnenschein bräunen nicht bloß seine Haut, sie halten auch seinen Magen bei guter Eßlust, und er hat von seinem kärglichen Mahle wohl noch mehr Genuß, als ein verwöhntes Stadtkind von der überreich besetzten Tafel. An Bewegung fehlt's ihm nicht, besonders wenn eine allzuwaghalsige Geiß sich versprungen hat auf einen jäh abfallenden Felshang und weder aufwärts noch abwärts kann. Der junge Hirt, der den Schwindel nicht kennt, klettert seinem Thiere nach, rutscht auf dem Bauch in seine Nähe und rettet es aus der Gefahr. Wenn langes Regenwetter oder gar Schneegestöber eintritt, dann ist's allerdings auch für den Buben keine lustige Zeit. Er zieht sich in seine Felshöhle zurück und kauert sich zusammen und zittert vor Frost, doch das verleidet ihm sein einsames, rauhes und dürftiges Leben keineswegs. Gesund und frohen Muthes rückt er mit anbrechendem Herbst von Stufe zu Stufe wieder seinem Thale zu und nimmt fröhlich seinen höchst geringen Hüterlohn in Empfang. Nicht wenige dieser Geißbuben, obwohl sie auf andere Art sich mehr verdienen könnten, ziehen dennoch ihr armseliges Hirtenleben jedem andern vor und sehnen sich nach der schönen Jahreszeit, wo es wieder bergan geht.*) Wie das Alpenvieh, wenn es aus den dumpfen Winterställen entlassen wird und merkt, daß es wieder auf die Alpen geht, seine freudige Erregung brüllend und springend zu erkennen gibt: so freuet sich der Hirtenknabe auf das Leben im wilden Hochgebirge, denn er fühlt, was ihn der Dichter aussprechen

*) Vgl. Fr. v. Tschudi: Das Thierleben der Alpenwelt, den vorletzten Abschnitt: „die Ziegen des Hochgebirgs."

läßt; was das Lied auf poetische Weise in Worte faßt, das hat er und genießt es, wenn auch unbewußt. Es zieht ihn auf die Berge, wie in eine schönere Heimath, denn dort oben ist er Freiherr, da hat er sein Reich, in welchem er unumschränkt gebietet, darum darf er sich, wie ein König nach seinem Lande, kühn den „Knaben vom Berge" nennen, darum ist dieser Refrain so treffend, weil darin das ganze stolze freudige Selbstbewußtsein seines Hirtenlebens zusammengefaßt ist. Seine Felshöhle ist seine Burg, in welcher er ruhiger und sorgloser schläft, als die Fürsten und Herren da unten in ihren prachtvollen Schlössern. Daß er den Reichthum und die Pracht der Menschenwelt verachtet, beweist er durch seine Anwesenheit in dieser Alpenwelt. Und diese entschädigt ihn reich für manche Entbehrung. Ihm glänzt die Sonne zuerst und am letzten, er hat hier Alles aus erster Hand, als ob es der Schöpfer selber ihm reichte. Er weiß es, wo der Strom, der unten so breit und mächtig sich ausdehnt, geboren ward, er hat an seiner Wiege gestanden und ihn in seine Arme gefaßt; er ist mit den Stürmen vertraut und fürchtet sie nicht, es ist ihm, als heulten sie vor Ingrimm, daß sie ihn aus seinem Bereiche nicht vertreiben können. Er sieht dem Gewitter zu, wie es sich bildet und das niedere Land in Schrecken setzt, während über ihm der blaue Himmel strahlt. Wie ein Herr der Elemente steht er auf seiner hohen Warte da, als könne er Blitz und Donner regieren und müßten diese seinetwegen das väterliche Haus da unten verschonen. Und wie er mit aller Unbill der Witterung gekämpft und obgesiegt hat, so hat er in diesem Kampf mit einer großen übermächtigen Natur auch seinen Freiheitssinn genährt; er kennt nicht Furcht und ängstliches Zagen, auch wenn der Feind in's Land hereinbricht. Seine Tapferkeit ist ebenso groß als seine Liebe zu den heimathlichen Bergen, deren Reize er mit der Muttermilch eingesogen hat. Der Sohn des Hochgebirges lebt und stirbt auch für die Freiheit des Vaterlandes,

und in dieser willigen Hingabe an dasselbe zeigt er, daß das stolze Selbstbewußtsein, welches er im Kampf mit der heimathlichen Natur gewann, kein eitles und selbstsüchtiges, sondern ein sittlich berechtigtes war, weil es ein aufopferungsvolles und zu jedem Opfer bereites ist. Indem die letzte Strophe des Liedes unsern Blick auf denjenigen Zeitpunkt richtet, wo der in der Einsamkeit des Hochgebirges groß und stark gewordene Knabe mit dem Schwert in der Hand zu den andringenden Feinden spricht: „Ich bin der Knab' vom Berge", gewinnt das ganze Lied erst den rechten Halt, denn die Naturromantik und das Selbstbewußtsein, das in den früheren Strophen sich aussprach, enthüllen ihren sittlichen Kern, ihren gesunden Realismus — das Selbstgefühl bekommt eine hohe ethische Würde durch seinen Uebergang in's Vaterlandsgefühl, und damit erhält zugleich Lied und Kehrreim den höchsten Schwung.

Das ist wieder ein meisterhafter Zug des Dichters, daß er, wie er den Schäfer nicht nach Art der Romantiker im bloßen Naturgefühl der Andacht verschwimmen, sondern ihn als Glied der kirchlichen Gemeinde sich fühlen ließ, so auch hier den Hirtenknaben nicht starr und stolz in die Felsklüfte bannt, in spröder Absonderungslust sich verhärten läßt, sondern ihn in lebendigem Zusammenhange mit der großen Volksgemeinde hält, indem er ihn zum Kampfe für's theure Vaterland in's Thal hinabsteigen läßt. Dort wie hier ist eine Glocke das poetische Motiv, und wie ihr Ton dort leise in der Stille des Sonntagsmorgens verhallt, klingt auch das Lied sanft und innig im Kehrreim aus: „das ist der Tag des Herrn"; hier aber, wo die Sturmglocke läutet, schallt auch der letzte Kehrreim im lautesten Ton und bewegtesten Tempo: „Ich bin der Knab' vom Berge."

Nachdem ich bei diesen beiden Liedern, welche nach meinem Dafürhalten die gelungensten Kehrreime Uhland'scher Lyrik enthalten, länger verweilt habe, bleibt mir bloß noch übrig, in der Kürze des

kleinen recht frischen und bewegten Liedchens „Frühlingsglaube" Erwähnung zu thun.

Frühlingsglaube.

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herze, sei nicht so bang'!
Nun muß sich Alles, Alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
Man weiß nicht, was noch werden mag,
Das Blühen will nicht enden.
Es blüht das fernste tiefste Thal:
Nun, armes Herz, vergiß der Qual!
Nun muß sich Alles, Alles wenden.

Hier ist, wie in Schäfer's Sonntagslied und des Knaben Berglied der Kehrreim ein klar bewußter Gedanke, welcher den auf klarer bestimmter Anschauung des Frühlings beruhenden Glauben ausspricht, daß, wie draußen in der Natur der Frost dem warmen Sonnenschein, die Erstarrung dem neusprossenden Leben gewichen sei, so auch in der Innenwelt des Herzens wieder die Sonne scheinen, alles Trübe sich klären, alles Gebundene sich lösen, ein neues Leben beginnen werde.

Der Winter wirft das Gemüth auf sich selber zurück, und ist es von Kummer und Sorge bedrückt, so fühlt es den Druck um so mehr, als es an der öde und starr gewordenen Natur ein Gegenbild findet. Und ebenso erweckt der Frühling, der es überall keimen und sprossen

läßt und neue Bewegung in die stockenden Säfte bringt, auch den Keim der Hoffnung im Menschenherzen, der von erkältenden Affekten danieder gehalten wurde. Indem die wiedergeborene verjüngte Natur den Sinn des Menschen wieder von Innen nach Außen wendet und zu neuer Thätigkeit anregt — es dringt ja die Frühlingswärme in alle Poren ein und wird als schöpferisches Lebensprincip, als belebender Hauch empfunden; das Auge sieht überall Lebensentfaltung und Wachsthum, das Ohr vernimmt lebensfrohe Töne, der Geruchssinn erlabt sich am Blüthenduft, athmet die ganze von frischen Lebenskeimen erfüllte Luft —; indem also der in seine Einzelexistenz versunkene, an sich selber zehrende Mensch sich wieder zur allgemeinen Existenz erheben, sein Gefühl zum Allleben der Schöpfung Gottes erweitern kann: so kann auch das zusammengepreßte Herz wieder frei, weit und stark werden und all seine Betrübniß vergessen, seine Verzagtheit überwinden. Wie „die Welt schöner wird mit jedem Tag", so entfaltet sich auch das ideale Leben des Gemüthes immer schöner, und wie Schnee und Eis auch in den fernsten tiefsten Gründen vom Frühlingswind und Sonnenstrahl erfaßt und zum Weichen gebracht werden: so bringt die Glaubenswärme und der Hoffnungsstrahl auch in die kältesten finstersten Abgründe des Herzens, und voll Zuversicht spricht dieses zu sich selber das belebende Wort:

Nun, armes Herz, vergiß der Qual!
Nun muß sich Alles, Alles wenden.

So vortrefflich psychologisch nun aber auch dieser Kehrreim motivirt ist, so ist er es doch nicht in gleicher Weise in poetischer Hinsicht. Er steht in seiner Wirkung trotzdem, daß er an sich einen stark gehobenen Empfindungsausdruck enthält, doch merklich demjenigen in des Knaben Berglied oder in Schäfer's Sonntagslied nach.

Woher das? Der Dichter hat in seiner erprobten gegenständlichen Weise klar und scharf die einzelnen Momente des Frühlingslebens vor unsere Anschauung gestellt, wir erfahren aber erst durch die Schlußzeilen, daß das Herz, das sich so freudig den Eindrücken des Frühlings hingegeben hatte, ein von Sorgen und Qual bedrücktes war. Das Lied läßt sich an wie so viele begeisterte Frühlingsloblieder; in dieser ganz objektiven Schilderung verspüren wir aber durchaus nicht jene Grundstimmung, mit welcher doch das sorgenbeschwerte Gemüth in die Frühlingsnatur hinaustreten und hinausblicken mußte, um erst in dieser Anschauung der Außenwelt die Innenwelt zu lösen und frei zu machen. Wer so unbefangen und gegenständlich singen kann: „die Welt wird schöner mit jedem Tag, man weiß nicht, was noch werden mag, das Blühen will nicht enden!" der hat sicher kein gequältes Herz; jedenfalls könnte dieselbe Strophe ebenso gut mit einem ganz heiteren Kehrreim enden. Die vorhergegangene Zeichnung des Frühlings ist so allgemein gehalten, daß ihr die individuelle Färbung durch den betreffenden Gemüthszustand abgeht; die Empfindung, welche im Kehrreim herrscht, spielt nicht in das Frühlingsgefühl hinein, das in den vorangegangenen Versen herrscht, der zwischen Freude und Betrübniß noch oscillirende, aus dem Druck sich losringende Affekt durchzittert nicht das unserer Anschauung gebotene Frühlingsbild. Der Dichter hat uns weder ein bestimmtes Individuum vorgeführt, in dessen Gemüthslage wir uns versetzen, mit dessen Sorge und Schmerz wir sympathisiren könnten, noch hat Er selber uns in Kämpfe und Gegensätze des eigenen Innern eingeführt, wie es z. B. in dem schönen Liede von E. Geibel: „Und dräut der Winter noch so sehr mit trotzigen Geberden" der Fall ist. Dort ist es der Winter, der, je mehr er tobt und stürmt, um so mehr den Frühlingsglauben erweckt; dieser Gegensatz der inneren Zuversicht, die nur scheinbar vom Widerspruch des Winters widerlegt wird,

dieses Hineinspielen des Frühlingsgefühls in den Schnee und das Eis des Winters mit dem herzhaften Refrain: „Es muß doch Frühling werden“ gibt dem Geibel'schen Gedicht einen Schwung und eine Energie, welche dem Uhland'schen abgeht, weil es durch den Ton der Frühlingsschilderung, die keinen Gegensatz verräth, zu wenig auf den Refrain vorbereitet.

Wir sehen auch hier wieder, wie des Dichters Lyrik schwächer wird, sobald sie unmittelbar das dichterische Subjekt in Fluß bringen und uns mittheilen will. Sie gewinnt da ihre höchste Kraft, wo sie sich in ein fremdes Subjekt versetzen, auf epische Weise uns eine bestimmte Scene und Situation vorführen kann. Der Epiker heftet nicht nur seine Erzählung, sondern auch seine Beschreibung und Schilderung von Land und Leuten an eine bestimmte Person, für deren Wohl und Wehe und Schicksal er unsere vollste Theilnahme gewinnt, so daß wir nun auch Alles, womit sie in Berührung kommt, mit Interesse betrachten. Der epische Lyriker Uhland weiß mit unübertrefflicher Naivetät die Gemüthslage eines Armen, eines Schäfers, einer Mäherin, eines Mönchs, einer Dirne, die an der sprühenden Esse ihres geliebten Schmieds vorbeigeht, zu besingen; er weiß uns mit gleich naiver Unmittelbarkeit und Frische den Frühling als solchen gegenständlich und doch gefühlswarm und innig zu schildern, aber wenn er in tieferem Empfindungston seine eigene Individualität uns mittheilen und mit dieser den Gegenstand erschüttern soll, dann verbirgt er diese wie verschämt hinter dem Objekt und gibt es am liebsten rein als solches. Erreichen in solchen Fällen die Uhland'schen Kehrreime auch nicht den lyrischen Zauber und Schmelz, den wir an den Göthe'schen bewundern, so bleiben sie doch wie die Lieder überhaupt immer naturwahr und frisch.

3.

Rückert.

Rückert ist gedanken- und kunstreicher als Uhland, er gebietet über eine größere Fülle poetischer Mittel und seine dichterische Erzeugungsfähigkeit ist fast unendlich. Ein sprachgewandter Meister der Technik, ein ausgezeichneter Sprachkünstler, hat er auch den Kehrreim in den verschiedensten Formen anzuwenden verstanden, und die Zahl der Gedichte, in welchen derselbe vorkommt, ist größer als die der Göthe'schen und Uhland'schen zusammengenommen. Es sind manche sehr schöne und poetisch werthvolle darunter, aber kein einziger, der mit der lyrischen Kraft, der Einfachheit und Unmittelbarkeit des Volksliedes auf uns wirkte, wie denn Rückert's Lyrik überhaupt nicht in's Herz des deutschen Volks gedrungen ist.

Rückert ist im direkten Gegensatze zu Uhland ganz subjektiv, er wendet seine Gedanken und Gefühle stets auf sein eigenes Ich zurück, um Sich darin zu beschauen und zu genießen. Seine Muse betritt nur da das Gebiet epischer Lyrik, wo sie es auf lehrhafte Weise (in der Parabel) oder in der durch das Objektive nicht gebundenen Phantasieform (im Mährchen) thun kann, und da ist sie vorzüglich. Die Ballade und Romanze hingegen, welche die Fähigkeit der Versetzung in ein anderes Subjekt, welche die objektive Ausprägung des Gefühlsinhaltes verlangen, liegen der Lyrik Rückert's ganz fern. Desto vielseitiger und mannigfaltiger ist sie in der Darstellung des eigenen Ich, das, so sehr es auch auf sich selber reflektirt, doch in der Rein-

heit und Frische seines Innenlebens, in der wahrhaft kindlichen Heiterkeit und sittlichen Harmonie seines Wesens, das seinen Glanz und seine Wärme auf die ganze Außenwelt ausstrahlt, wie es das Universum kühn in sein individuelles Leben hineinzieht, für das Zurücktreten der naiven Seite der Lyrik wieder entschädigt. Aber naive Kehrreime, in welchen das Volk seine Gefühle wiedergefunden und zusammengefaßt, die es darum gern gesungen und unter seine Lieder aufgenommen hätte, dürfen wir in Rückert's Liedern ebenso wenig suchen als sentimental ergreifende und von hinreißender Begeisterung getragene schwungvolle Refrains, wie sie der Kunstlyrik als solcher zu Gebote stehen. So groß auch der Reichthum Rückert's ist, so unerschöpflich seine Phantasie, so frisch seine Empfindung fast durchgehends bleibt: so fehlt doch der überwiegenden Mehrzahl seiner Gedichte die Koncentration sowohl seiner Anschauung, wie seiner Empfindung, wie seiner Phantasie. Er hat den empfänglichsten Sinn für alle Erscheinungen des Naturlebens, dessen mannigfaltige Töne in seinem reizbaren Nervensystem immer leicht und anmuthig anklingen und wiedertönen; aber er gibt sich nie einem einzelnen Naturobjekt hin, ebensowenig als einer Menschen-Individualität, er taucht nie sein Seelenleben in einen Naturton ein, daß wir nur diesen zu hören glauben; kaum ist irgend eine Saite seines Gemüthslebens erklungen, so wird diese Seelenmelodie gleich zum Thema für eine Menge von Variationen benutzt, es strömen Bilder und Vergleiche in solcher Fülle herzu, die von dem Sprachvirtuosen wieder mit so bewußter Kunst und hervortretender Absicht geformt und zusammengestellt werden, daß an ihnen die Reflexion fast größeren Antheil zu haben scheint, als die Empfindung. Diese gibt wohl den Impuls, muß aber alsbald ihr Recht der Phantasie abtreten, ja in nicht wenig Liedern scheint erst durch Phantasie die Empfindung erzeugt zu werden, durch eine zwar warme und fruchtbare aber auch üppige Phantasie, die nach

orientalischer Weise sich gern im Unbegrenzten ergeht. Gleich den Mährchen aus Tausend und einer Nacht legt sich ein Bild an das andere, spinnt sich ein Gedicht in's andere hinein und aus dem anderen heraus. Es ist kunstreiche, mitunter wundervolle, reich geschmückte und verzierte Architektonik in dieser Rückert'schen Lyrik, aber nicht scharf begrenzte Plastik, die, weil sie den Ideengehalt rund und voll ausgeprägt, in einem individuellen Gebilde verkörpert hat, auch an der einfachen Form sich genügt, diese nicht abermals flüssig machen, erweitern und verändern und mit Arabesken verzieren mag.

Aus diesem Vorwalten einer überreichen Phantasie ist es zu erklären, daß uns Rückert nicht (wie es bei Göthe der Fall ist) so in die Eine Empfindung hineinsingt, oder (wie es bei Uhland der Fall) uns so in der Anschauung des Einen Bildes festhält, daß wir darob alles Andere vergessen, uns ganz in's Gefühl versenken, sondern daß wir vielmehr fort und fort von einem Gegenstande zum andern getrieben werden im selben Maaße, als der Dichter unerschöpflich ist, Bilder und Vergleiche herbeizuziehen, nicht nur seine Empfindung zu verkörpern, sondern sie zu illustriren, in allen möglichen Lichtreflexen schimmern zu lassen. Indem er ohne Unterlaß bemüht ist, die Stärke seines Gefühls, die Innigkeit seiner Empfindung zu veranschaulichen, nach allen Seiten hin zu beleuchten, muß er die Einheit des Gefühls zerlegen, die Empfindungsmomente betrachtend entwickeln, und so entsteht jene eigenthümliche Gefühlsdialektik, in welcher Empfindung und Reflexion fortwährend miteinander ringen.

Diesem dialektischen Prozeß kommt der Kehrreim sehr zu Statten, und der Rückert'sche Refrain ist recht eigentlich ein dialektischer zu nennen, indem er wie ein Satz hingestellt wird, der bewiesen werden muß, der die Bewegung poetischer Gedanken erst erzeugt und sie im Fluß erhält. Darum gewährt der Rückert'sche Kehrreim gleich der

Musik von Richard Wagner, welche auch ganz dialektisch von einem Punkte zum anderen fortschreitet, ohne dem Ohr einen Ruhepunkt zu gönnen, selten ein Ausruhen im Gefühl; er regt unsere Anschauung, unsere Phantasie, unsere Empfindung auf, aber er faßt sie nicht zusammen. Wir haben das Gefühl, es könnte noch weiter so fortgefahren werden, wie mit Variationen über ein gegebenes Thema.

Lassen Sie mich aus dem „Liebesfrühling", dem schönsten lyrischen Blumenstrauß, den uns der Dichter gewunden hat, Einiges zum Beleg des Gesagten ausheben. Es waltet auch in den kleinsten Liedern eine erregte und bewegte Empfindung, aber schon in der einfachen Wiederholungsform drängt sich uns das Gedanken- und Formenspiel auf. „Ich liebe dich", beginnt die erste Strophe und wiederholt in den vier Verszeilen diesen Anfang; nun wird der Satz umgedreht: „dich liebe ich," und jede der vier Verszeilen der zweiten Strophe wiederholt diesen Anfang, und jedes Mal wird der erste Satz durch ein „Weil" bewiesen oder durch eine begründende Vergleichung.

Ich liebe dich, weil ich dich lieben muß,
Ich liebe dich, weil ich nicht anders kann;
Ich liebe dich nach einem Himmelsschluß,
Ich liebe dich nach einem Zauberbann.

Dich lieb' ich, wie die Rose ihren Strauch,
Dich lieb' ich, wie die Sonne ihren Schein;
Dich lieb' ich, weil du bist mein Lebenshauch;
Dich lieb' ich, weil dich lieben ist mein Sein.

Daß trotz dem geistreichen Formenspiel, trotz der Reflexion, die sich überall an die Empfindung anlegt und sich von dieser Rechenschaft gibt, doch die Empfindung oft frisch und leicht und anmuthig

aus dieser sich aufdrängenden Technik hervorklingt, das macht Rückert zum Lyriker und zwar zum großen Lyriker. Aber seine besten Lieder sind die, wo er gar keine Repetitionsformen anwendet und seine Kunst mit schlichter Einfachheit sich paart, wie im Anfang des Liebesfrühlings „Ich hab' in mich gesogen den Frühling, treu und lieb'", oder wo die Dialektik des Dichters mit der Entwickelung des Naturobjekts zusammenfällt, so daß wir der ungestörten Einheit von Bild und Gedanken uns hingeben, das Gefühl des Dichters im Gegenstande verkörpert uns entgegentritt, so daß wir diesen mit dem Gemüth anschauen und anschauend in unser Gemüth aufnehmen. Ich erinnere an das wunderschöne ebenso tief gedachte wie tief empfundene Gedicht: „die sterbende Blume", an das tiefgefühlte „Herbsthauch" („Herz, nun so alt und noch immer nicht klug"), an das „Wanderlied", „die Bäume und der Wanderer." Da ist ruhige Betrachtung, da bedarf es keiner Repetition von Redeformen und keiner Kehrreime, keiner Sprach- und Verskunst, um die Empfindung zu stützen oder gar erst durch den Kehrreim in die Empfindung hineinzukommen. Nehmen wir aber ein Gedicht wie das „O mein Stern", so zeigt sich alsbald, daß trotz der Schönheit des Bildes und dem innigen Ton unsere Verstandesthätigkeit, welche die Art und Weise der Durchführung des Vergleiches verfolgt, so sehr in's Spiel gesetzt wird, daß unser Gefühl am Ende des Liedes eine beträchtliche Abkühlung erlitten hat und es uns zum Bewußtsein kommt, wie dieser Refrain nur ein Angelpunkt für den Reim und Versbau ist, der Punkt, an den sich verschiedene Gedanken, Betrachtungen, Bilder anlegen, in welchen sich aber nicht das Gefühl, sondern nur die Betrachtung vertieft hatte.

O mein Stern!
Nah und fern
War mir mancher holde Strahl erschienen;

Doch ich fand
Unbestand
Und die Treu' allein in deinen Mienen.

O mein Stern,
Den ich gern
Lass' in meines Herzens Tiefe schauen!
Dir allein
Meine Pein,
Dir allein will ich mein Weh vertrauen.

O mein Stern!
Zu dem Herrn
Fleh ich, der mir diesen Strahl beschieden,
Daß er mich
Sanft durch dich
Führ' aus meinem Kampf zu seinem Frieden.

O mein Stern,
Der vom Herrn
Mir an des Gemüthes Himmelsbogen
Ward gesetzt,
Ungenetzt
Von dem Gischte sturmbewegter Wogen!

O mein Stern,
Der sich gern
Her zum Aufruhr meiner Seele neiget,
Eine Bahn
Diesem Kahn
Durch die Nacht und durch die Klippen zeiget.

O mein Stern,
Soll ich fern
Deinen sänftigenden Strahlen schreiten?
Doch verspricht
Mir dein Licht,
Mich auf allen Pfaden zu begleiten.

Rückert macht gern den Anfangsvers zum Kehrreim, weil dieser ein Thema, ein Motiv für weitere Ausführung und Veränderungen bildet; z. B.:

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen.
Nun zeig' in deinem Glanz dich, schöne Welt!
Im rechten Licht zeig' ihm dich unverstellt,
Daß er zu dir mag fassen ein Vertrauen!

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen
Im Spiegel, den ihm meine Liebe hält.
Entrollt euch seinen Blicken, Saat und Feld!
Zeuch ihm vorüber, Land mit deinen Gauen!

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen,
Wie sein erobert Land beschaut ein Held;
Und wie es dar sich seinen Augen stellt,
Verfügt er drüber mit dem Wink der Brauen.

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen,
Wie ein Nomade mit dem leichten Zelt,
Sein Haushalt ist im Augenblick bestellt,
Wie er es aufschlägt auf den grünen Auen.

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen.
Ihr Schatten rauschet und ihr Lüfte schwellt!
Ihr Gärten grünet und ihr Ströme quellt!
Laß, Himmel, Sonnenschein und Regen thauen!

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen,
Und sie ist ganz zu seiner Wahl gestellt,
So weit, als Gottes Frühlingslicht erhellt
Die grünen Räum' und obenher die blauen.

Mein Liebster geht, die Welt sich zu beschauen,
Und ungesehen geh' ich ihm gesellt,
Und wo es ihm und wo es mir gefällt,
Da wird er sich und mir die Hütte bauen.

Der Kehrreim ist da ganz extensiv, ein Bild reihet sich an das andere, aber zur lyrischen Wirkung trägt die Wiederholung nichts bei. Die Kunst des Dichters, mit zwei Reimen das ganze Gedicht aufzubauen, wird da zur Künstelei und beweist, daß die Reflexion bei Weitem die Empfindung überwog. Selbst dann, wenn der Kehrreim an sich etwas Stimmungsvolles hat, wie (im Pantheon) „um Mitternacht", stößt er uns doch so sehr auf die Form hin, daß er die Stimmung keineswegs koncentrirt, sondern auseinanderlegt für die Reflexion, aus welcher das Gedicht hervorgegangen ist und die es wieder durch seine Verskunst herausfordert.

Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;

Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Nahm ich in Acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzens
War angefacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Kämpft' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben:
Herr über Tod und Leben,
Du hältst die Wacht
Um Mitternacht.

Doch zu den Partieen im „Liebesfrühling" zurück, wo die frischeste Lyrik waltet. Ich führe das bekannte und beliebte „Rose, Meer und Sonne" an, in welchem eine ganze Strophe zum Kehrreim wird. Da ist blühendes Leben, aber auch wieder gleich in solcher Fülle, daß wir mit dem gehobenen Ausdruck des Dichters doch auch zugleich den embarras de richesse empfinden. Es wird unser Blick nicht von Einer Blume, von Einem Stern gefesselt, der Sänger braucht das Weltall, um ein würdiges Bild für seine Liebste zu finden, er faßt mit kühnem Schwunge der Phantasie das Lieblichste und Großartigste auf Erden, die Rose und das Meer, mit dem Prachtvollsten und Erhabensten am Himmel, nämlich mit der Sonne zusammen und variirt nun das Thema sehr anmuthig, sehr gewandt, aber auch gleich einer Gedankenentwickelung so durchgearbeitet, daß die letzte als Refrain wiederkehrende Strophe, weil ihr Inhalt für die B e t r a c h t u n g nach allen Seiten gekehrt und gewendet wurde, einen viel schwächeren Eindruck macht als zu Anfang des Gedichts.

Rose, Meer und Sonne
Sind ein Bild der Liebsten mein,
Die mit ihrer Wonne
Faßt mein ganzes Leben ein.

Aller Glanz ergossen,
Aller Thau der Frühlingsflur
Liegt vereint beschlossen
In dem Kelch der Rose nur.

Alle Farben ringen,
Alle Düft' im Lenzgefild,
Um hervorzubringen
Im Verein der Rose Bild.

Rose, Meer und Sonne
  Sind ein Bild der Liebsten mein,
  Die mit ihrer Wonne
  Faßt mein ganzes Leben ein.

Alle Ströme haben
  Ihren Lauf auf Erden bloß,
  Um sich zu begraben
  Sehnend in des Meeres Schooß.

Alle Quellen fließen
  In den unerschöpften Grund,
  Einen Kreis zu schließen
  Um der Erde blühendes Rund,

Rose, Meer und Sonne
  Sind ein Bild der Liebsten mein,
  Die mit ihrer Wonne
  Faßt mein ganzes Leben ein.

Alle Stern' in Lüften
  Sind ein Liebesblick der Nacht,
  In des Morgens Düften
  Sterbend, wenn der Tag erwacht.

Alle Weltenflammen,
  Der großweite Himmelsglanz
  Fließen hell zusammen
  In der Sterne Strahlenkranz.

Rose, Meer und Sonne
  Sind ein Bild der Liebsten mein,
  Die mit ihrer Wonne
  Faßt mein ganzes Leben ein.

Der Rhythmus des Gedichtes ist sehr schön, die Anwendung der Refrainstrophe an sich untadelhaft; sie enthält das ganze Lied in nuce und nachdem sich der Keim entfaltet hat, gewinnen wir schließlich dieselbe schöne Frucht, welche der Dichter ausgesäet hatte. Jede Refrainstrophe hat zwei andere zur Folge, welche sie erläutern; zuerst die Rose, dann das Meer, zum dritten die Sonne erhalten je zwei Strophen; die drei Bilder sind wie drei Thesen, welche bewiesen werden müssen, und dies geschieht auf die feinste technische Weise, sinnig und schön, so daß dann der wiederkehrende Vers wie ein Folgerungsstrich mit einem „was zu erweisen war" unter jedes von ihm eingeschlossene Strophenpaar tritt. Dennoch wird, wie bereits hervorgehoben, das Wonnegefühl, welches die Vergleiche hervorgerufen hat, durch diese selber wieder zurückgedrängt und somit die lyrische Kraft des Kehrreims geschwächt.

Mit dem kunstvollen Bau von „Rose, Meer und Sonne" noch nicht zufrieden, hat der Dichter ein Gegenstück dazu komponirt: „Sonne, Meer und Rose", in welchem die erste Zeile zum stehenden Kehrreim geworden ist, während an den Schluß der Strophe ein halb fester und halb flüssiger Refrain tritt. Es ist ein Meisterstück der Technik, bloß durch zwei Reime ausgeführt, die voll ausklingen, und der Schlußkehrreim „in dich", in den sich der ganze Strophenbau zuspitzt, zu dem er hinstrebt, um die Empfindung dort wie in einem Hafen vor Anker zu legen, hätte nicht glücklicher gewählt sein können. Nichts Steifes, nichts, was die Mühe des Dichters verriethe — denn bei den größten Schwierigkeiten fühlt er sein eminentes Formtalent am kräftigsten, schreitet er mit der größten Sicherheit vorwärts. Dennoch und gerade wegen dieses Virtuosenthums der Technik läßt uns das Gedicht ziemlich kalt, weil die Form den Inhalt so beherrscht, daß dieser nur ihretwegen, nicht jene seinetwegen da zu sein scheint. Wir schauen dem Baumeister zu, wie er die einzelnen Säulen seines

formvollendeten Gebäudes aufrichtet, hohe und niedere, und Alles dann schön zusammenfügt und harmonisch verbindet, aber unsere Betrachtung ruhet zu sehr auf dieser Struktur, auf den einzelnen Theilen, als daß wir uns mit voller Seele dem Totaleindruck des Ganzen hingeben könnten; unsere ästhetische Anschauung wird befriedigt, während das Gemüth leer ausgeht und weder der Anfangs- noch der Schlußrefrain unser Gefühl zu ergreifen vermag und noch viel weniger darin nachklingt. Das Gedicht lautet:

Sonne, Meer und Rose.

O Sonn', o Meer, o Rose!
Wie wenn die Sonne triumphirend sich
Hebt über Sterne, die am Himmel stunden,
Ein Schimmer nach dem andern leis' erblich,
Bis alle sind in Einen Glanz geschwunden:
So hab' ich, Liebste, Dich
Gefunden!
Du kamst; da war, was je mein Herz empfunden,
Geschwunden
In Dich!

O Sonn', o Meer, o Rose,
Wie wenn des Meeres Arme aufthun sich
Den Strömen, die nach ihnen sich gewunden,
Hinein sich diese stürzen brünstiglich,
Bis sie die Ruh' im tiefen Schooß gefunden:
So, Liebste, hab' ich Dich
Empfunden:
Sich hat mein Herz mit allen Sehnsuchtswunden
Entbunden
In Dich.

O Sonn', o Meer, o Rose!
Wie wenn im Frühling tausendfältig sich

Ein buntes Grün hat ringend losgewunden,
Ein hadernd Volk, bis Rose, königlich
Eintretend, es zum Kranz um sich verbunden:
So, Liebste, hab' ich Dich
Umwunden:
Der Kranz des Daseins muß sich blühend runden,
Gebunden
In Dich.

Das ist recht geistreich kombinirt, dialektisch fein zugespitzt, recht sprachgewandt geformt und gereimt, aber der deutschen Lyrik ist doch mit solchen Kunststücken wenig gedient, denn ihre Stärke besteht in der Gefühlstiefe und Innigkeit, die mit den einfachsten Mitteln wirkt und durch solchen Sonettenklingklang nur in's Aeußerliche getrieben, zu Spielereien mit Formen verleitet wird.

Bei Weitem glücklicher hat der Dichter den dialektischen Strophenrefrain angewandt in seinem schönen Gedicht „Aus der Jugendzeit". Da ist die rein lyrische Wirkung viel intensiver, weil der Stoff selber einfacher ist, nicht durch endlose Weiten hindurchgeführt und durch übergroßen Bilderreichthum zersplittert wird, vielmehr an etwas unserem Gemüth Vertrautes, an Volks- und Kinderreime, die wir selber mitgesungen haben, anknüpft, im heimathlichen Dorf, in der wohlbekannten Straße uns wieder heimisch werden läßt. Obwohl man wünschen möchte, daß der höchst volksthümliche Stoff noch einfacher behandelt worden wäre, bleibt das Lied doch eine Zierde der deutschen Lyrik; aus der kunstvoll angelegten und durchgeführten Form bringt doch die Empfindung so lebenswarm und innig hervor, daß es seine Wirkung auf ein empfängliches Gemüth nicht verfehlt.

Aus der Jugendzeit.

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit
Klingt ein Lied mir immerdar;

O wie liegt so weit, o wie liegt so weit,
Was mein einst war!

Was die Schwalbe sang, was die Schwalbe sang,
Die den Herbst und Frühling bringt;
Ob das Dorf entlang, ob das Dorf entlang
Das jetzt noch klingt?

„Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer;
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War Alles leer.“

O du Kindermund, o du Kindermund,
Unbewußter Weisheit froh,
Vogelsprachekund, vogelsprachekund,
Wie Salomo!

O du Heimathflur, o du Heimathflur,
Laß zu deinem heil'gen Raum
Mich noch einmal nur, mich noch einmal nur
Entfliehn im Traum!

Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
War die Welt mir voll so sehr;
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War Alles leer.

Wohl die Schwalbe kehrt, wohl die Schwalbe kehrt,
Und der leere Kasten schwoll,
Ist das Herz geleert, ist das Herz geleert,
Wird's nie mehr voll.

Keine Schwalbe bringt, keine Schwalbe bringt
Dir zurück, wonach du weinst,
Doch die Schwalbe singt, doch die Schwalbe singt
Im Dorf wie einst:

„Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer,
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War Alles leer.“

Es war gewagt, die Figur der Repetition in so ausgedehnter Weise anzuwenden, daß auch Nebensätze und noch dazu holprige, wie der: „ob das das Dorf entlang noch klingt?“ hineingezogen wurden. Doch Rückert durfte das Wagestück unternehmen und hat es glücklich bestanden. Aus diesen Wiederholungen spricht uns das bewegte Gemüth an, das mit einer gewissen Hast das entflohene Glück der Jugend zurückbringen und festhalten möchte. Der Dichter hat damit den im Volksrefrain bereits angeschlagenen Ton nur weiter ausklingen lassen, und dieser Volksreim hat wieder das im Schwalbengezwitscher so lieblich erklingende Sicheinwiegen in wenige Töne nachgeahmt.

Die Schwalbe ist ein Liebling unseres Volkes, mit seinem Gemüthsleben innig verwachsen. Erst wenn die Schwalben gekommen sind, werden wir des Frühlings recht froh, und sind sie fortgezogen, so mag der sonnige Herbsthimmel wohl noch sein blaues Zeltdach über die Erde wölben, es ist uns doch zu Muthe wie nach einem Festmahl, wenn der Saal leer, das fröhliche Gelage verstummt ist. Dem Landmann ist die Schwalbe ein lieber Hausfreund, dem das Gastrecht heilig gehalten wird. Sie nistet unter seinem Hausdach, in seiner Scheuer, und ist diese auch bei ihrer Ankunft leer geworden, eben diese Ankunft gibt ja wieder Hoffnung auf bessere Jahreszeit, die

neue Frucht zur Reife bringt. Wenn er auf sein Feld hinausfährt, macht sie ihre lustigen Schwenkungen ob seinem Haupte, und wenn er heimkehrt, begrüßt sie ihn mit fröhlichem Gezwitscher. Wollen wir es ihm verdenken, wenn er ihren Gesang ganz realistisch deutet und zu seiner Arbeit, seinem Erwerb in nächste Beziehung setzt? Die Bauern in Oberbayern (vgl. Leoprechting „aus dem Lechrain") lassen die Schwalbe, wenn sie zurückkehrt, singen:

Wann i wegzieh', wann i wegzieh',
San Kisten und Kasten voll,
Wann i wiederkimm, wann i wiederkimm,
Is Alles verziert (verzehrt).

Die Kinder stehen auf demselben Standpunkte naiver Naturanschauung wie das Volk, und sie singen dessen Weise; sie fassen auch noch Alles konkret, ihnen ist das Uebersinnliche noch nicht vom Sinnlichen, das Ideal noch nicht von der Wirklichkeit geschieden, Inneres und Aeußeres noch eins. Glückliche Zeit der Jugend, der Unschuld des Geistes und Gemüths, das den Trennungsprozeß und seine schmerzlichen Krisen noch nicht erfahren hat und noch so unbefangen das Naturleben anzuschauen und zu deuten vermag! Da ist das Herz noch voll von Poesie, obwohl es nicht darum weiß; denn das Leben ist selber poetisch — der Sonnenglanz, der über Feld und Flur, Baum und Hausdach ausgegossen ist, durchleuchtet und durchwärmt noch in aller Fülle das Gemüth, der Anblick einer Blume, eines Vogels, eines Schmetterlings ist ein festlicher Augenblick und jeder Laut und Schöpfungston findet in jungen Herzen seinen Wiederhall. Wer hat es nicht an sich selber erfahren, wenn er zum Manne erwachsen wieder den Schauplatz seiner Jugend aufsuchte und nun mit wehmüthiger Freude gewahrte, welche Fülle von Glück und Freude dieß kleine Haus, die enge Gasse, der einfache Grasgarten

mit dem Birn- und Zwetschgenbaum, der Holzstall und die Scheuer des Nachbars ihm geboten hatte! Ist es ihm nicht, als sei das Kinderherz mit seinem unbewußten Glücke voller, das Mannesherz in Bezug auf ungetrübte unschuldige, ihrer Innigkeit und Tiefe nicht bewußte Freude leerer geworden? als sei es für immer aus diesem Jugendparadiese getrieben und stünde nun ein Cherub mit flammendem Schwerte vor dem Eingang, der keinen Rückgang verstattet? Die menschheitliche Entwickelung hat ihr strenges Gesetz, Völker wie Individuen können nicht auf dem naiven Standpunkte des Unbewußtseins verharren, sie müssen aus unvermittelter Einheit heraus in die Kämpfe und Gegensätze des seiner selbst bewußten Lebens; aber das edlere Gemüth blickt inmitten seines Vorwärtsstrebens doch gern in's Vergangene zurück, und eine wehmüthige Erinnerung steht auch dem gereiften Manne wohl an, der danach ringt, jene selige Einheit und Fülle des Lebens, die er hatte, als sein Geist noch Natur war, wieder zu gewinnen durch den Geist. Liegt doch schon darin ein hoher Reiz, daß wir auf der Stufe geistiger Bildung in der Sprache und Auffassung des naiven Kindergemüthes den tieferen Sinn erkennen und dem, was nur realistisch gefaßt schien, die idealistische Bedeutung abgewinnen!

Der Dichter hat das Gedicht in Italien geschrieben; es steht auch in der Gedichtsammlung unter den „Wanderliedern." *) Auf fremder Erde, in dem Lande, wohin ihn wie jede Künstler- und Dichterseele die Sehnsucht getrieben hatte, blieb sein Sinn wie in Deutschland vorzugsweise den Natureindrücken offen und von den großen historischen Erinnerungen Roms und den Kunstgenüssen Italiens wenig gefesselt, erwacht gerade dort die Liebe zum deutschen

*) Gedichte von Fr. Rückert. Auswahl des Verfassers. Zwei Theile. (Frankfurt a. M. 1856.)

Wesen, die Sehnsucht nach der Heimath mit verdoppelter Stärke. Wie eine Blume der Heimath, wenn wir sie auf dem Boden des fremden Landes erblicken, mit Einem Schlag uns das heimathliche Land vor die Seele stellt, so weckte auch der Anblick der Schwalben im Gemüth des Dichters das Bild der deutschen Heimath, die Erinnerung an seine Jugend, an die Zeit, wo er zuerst im Kinderlied die Ankunft der Schwalben gefeiert hatte. Kamen doch die lieben Schwalben aus Deutschland, waren sie doch Wanderer wie er! Sein gemüthliches Verhältniß zu diesen Vögeln war noch das alte warme geblieben, und doch wie ganz anders war es nun! Er lauschte wieder auf das „was die Schwalbe singt," aber bedeutsam schlägt das Wort an unser Ohr: „die den Herbst und Frühling bringt." Wie ihre Rückkehr dem Italiener den Herbst ankündet, so erinnerte sie auch ihn daran, daß er aus dem Frühling des Lebens längst herausgetreten, daß der Herbst im Anzug begriffen sei. Der Kontrast vertieft die Gefühle. Er, der gereifte Künstler und Mann, dem so viele Herrlichkeiten der Natur und Kunst Italiens zum Genuß sich darboten, kehrte im schönen Traum, der ihm schöner dünkte als die Wirklichkeit, wieder heim in sein Dorf, in seine Kinderzeit, um wieder das alte deutsche Schwalbenlied zu singen. So unbefangen, froh und unschuldig, wie er's als Kind gesungen, konnte er es nicht wiederholen; es ward ihm zur wehmüthig-ernsten, schmerzlich-klagenden Elegie, zur Kindheits-Elegie, zum Lied der Sehnsucht nach dem Lebensfrühling, der mit seinem Glauben, seiner Liebe und Hoffnung, in seiner naiven Schönheit und Lebensfülle nur Ein Mal blüht und nicht wieder. Das Naturleben geht seinen regelmäßigen in gleicher Weise sich wiederholenden Gang; die Schwalbe zieht ab und kehrt wieder, auf die Aussaat folgt die Ernte, und die leeren Kasten werden wieder voll; auch der Kindergesang, der ein Stück Naturleben ist, wiederholt sich wohl in gleicher Weise; aber die Welt des Geistes hat keinen Mechanismus, sondern

Entwickelung: was einmal aus dem Herzen geschwunden ist, das kann so nicht wiederkehren. „Keine Schwalbe bringt dir zurück, wonach du seufzst" — so klagt der Dichter. Nur durch die Negation geht es zu neuer Position, das Unbewußte wird aufgehoben, damit aber auch erhalten. War doch nun erst dem Dichter der tiefe Sinn aufgegangen, den der einfache Volksspruch wie in einer Knospe geborgen, und die sich entfaltende Blume zeigte dem Mann, was das Kind nicht hatte sehen und ahnen können und doch schon besessen hatte, den idealen Gedanken der naiven Anschauung.

Der schöne Rhythmus in dieser dialektischen Entwickelung des Gefühls ist um so wohlthuender, als sie nur von Satz zu Satz durch ein einfaches Mittelglied fortschreitet. Das realistisch-gefaßte Volks- und Kinderlied und das ideell gedeutete mit gleichen Worten wiederkehrende Lied, das durch die Reflexion des Dichters gegangen ist und nun seine Deutung empfangen hat, verhalten sich wie a = A, und diese Gleichung vollzieht sich durch den dazwischen tretenden flüssigen Refrain, welcher den Sinn der ersten Refrain-Strophe selber flüssig macht und sie nun am Schluß in zwar gleicher aber geistig unendlich vertiefter Weise wiederkehren läßt, so daß der Schlußkehrreim die vollste lyrische Kraft gewinnt.

Als ich Abschied nahm, :|:
Waren Kisten und Kasten schwer,
Als ich wiederkam, :|:
War Alles leer.

Als ich Abschied nahm, :|:
War die Welt mir voll so sehr,
Als ich wiederkam, :|:
War Alles leer.

Als ich Abschied nahm, :|:
Waren Kisten und Kasten schwer,

Als ich wiederkam, :|:
War Alles leer.

Indem uns der Dichter durch den Gedanken den Sinn des Wortes erschlossen, hat er ihn zugleich für unser Gefühl vertieft, und die letzte Strophe gewinnt nun die unendliche Perspektive eines hochpoetischen Ausdruckes für das deutsche Heimweh überhaupt, jene Sehnsucht, die aus der realen Welt hinweg und hinauf strebt in eine Idealwelt, die doch nimmer erreicht wird, denn „das Dort ist niemals hier." Das Heimweh haben und kennen auch andere Völker, aber sie wissen sich auf der Erde meist besser einzurichten und zurechtzufinden, als wir Deutschen, die wir, hienieden zu kurz gekommen, suchen müssen, wie wir hier und da zum allwaltenden Zeus in's Himmelsthor schlüpfen. In dieser Sehnsucht nach der entschwundenen Jugendzeit, in dieser Klage um den verlorenen Kinderglauben liegt keine bloße Sentimentalität, sondern der ideale Zug des deutschen Herzens, das nur darum sich nach dem Paradiese der Kindheit so innig sehnt und so sinnig zurückblickt, weil es so eifrig das Paradies der Menschheit sucht, nach dem Vorunsliegenden ringt. Wie Rückert schmerzlich ausruft: „Ist das Herz geleert, ist das Herz geleert, wird's nie mehr voll!" so Schiller in seinen „Idealen:"

Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt,
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunkne Herz geschwellt,
Er ist dahin, der süße Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der rauhen Wirklichkeit zum Raube,
Was einst so schön, so göttlich war.

Auch aus Göthe's „Mignon" klingt tief und voll diese Sehnsucht nach dem Paradiese der Kindheit. Daß aber Rückert, während Göthe uns seine glühende Sehnsucht nach Italien gesungen und nach der Rückkehr aus Italien seine sinnlich frohen, im Lebensgenuß sich befriedigenden „römischen Elegieen" gedichtet hat, aus Italien heraus uns sein deutsches Schwalbenlied, seine Sehnsucht nach der deutschen Heimath und dem naiven Glauben der Jugend in so tief empfundener Klage gesungen hat: das wollen wir ihm Dank wissen.

Noch mehr der einfachen Weise des Volksliedes sich nähernd (ohne freilich den volksthümlichen Charakter zu gewinnen) und an die bewegte Zeit der Freiheitskriege erinnernd ist das Trommellied „Das ruft so laut", das uns wie der Trommelwirbel in einen wirklichen Wirbel der Vorstellungen, in eine berauschende Aufregung versetzt, so daß es uns zu Muthe wird, als fühlten wir den Trommelschlag in unseren Ohren und müßten Alles bei Seite werfen und dem einen uns fortreißenden Klange folgen.

Das ruft so laut.

O wie ruft die Trommel so laut!
Wie die Trommel rufet in's Feld,
Hab ich rasch mich dargestellt,
Alles Andere, hoch und tief,
Nicht gehört, was sonst mich rief,
Gar danach nicht umgeschaut;
Denn die Trommel,
Denn die Trommel sie ruft so laut.

O wie ruft die Trommel so laut!
Aus der Thüre rief mit Ach

Vater mir und Mutter nach;
Vater, Mutter, schweiget still,
Weil ich Euch nicht hören will,
Weil ich höre nur Einen Laut:
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut.

O wie ruft die Trommel so laut!
An der Ecken, an dem Platz,
Wo ich sonsten bei ihr saß,
Steht die Braut und ruft in Gram:
„Ach, o weh, mein Bräutigam!“
Kann nicht hören, süße Braut;
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut.

O wie ruft die Trommel so laut!
Mir zur Seiten in der Schlacht
Ruft mein Bruder gute Nacht!
Drüben der Kartätschenschuß
Ruft mit lautem Todesgruß;
Doch mein Ohr ist zugebaut,
Denn die Trommel,
Denn die Trommel, sie ruft so laut.

O wie ruft die Trommel so laut!
Nichts so laut ruft in der Welt,
Als die Trommel in dem Feld
Mit dem Ruf der Ehre ruft;
Ruft sie auch zu Tod und Gruft,

Hat mir nicht davor gegraut,
Wenn die Trommel,
Wenn die Trommel, sie ruft so laut.

Die Form dieses Liedes ist wieder meisterhaft; die Art, wie der Anfangsrefrain in dem Schlußrefrain wiederkehrt, aber verstärkt durch die Zwischenglieder, die uns anschaulich alle die Wirkungen des Trommelschalles entrollen, hätte kaum besser gewählt werden können. Dennoch ist das Lied nicht volksthümlich geworden. Warum das? Weil das Aufregende, Schwungvolle zu sehr in der Form beruhet, dieser Form aber der naive poetische Geist fehlt, der im Volksliede, der auch in Liedern wie das von E. M. Arndt „Was blasen die Trompeten?" 2c. waltet. Selbst in diesem kriegerischen Trommelliede haben wir wieder die Rückert'sche Reflexion. Schon der Anfang „o wie ruft die Trommel so laut" verräth die reflektirende Betrachtung, und nun erzählt uns der gute Soldat, sein eigenes Thun beschauend: „Wie die Trommel ruft in's Feld, hab' ich mich rasch dargestellt", habe „alles Andere, hoch und tief (!), nicht gehört" und dann gibt er selbst den Grund an, und der Schlußrefrain wird so in einen kausalen Nebensatz gestellt. Arndt beantwortet seine Frage: Was blasen die Trompeten? mit „Husaren heraus, es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus!" 2c. und in dieser objektiven Darstellung braucht uns kein Husar zu erzählen, daß sein Ohr nichts anderes vernommen habe, als den einen Trompetenton. Auch wo das Volkslied sentimental wird, läßt es den abmarschirenden Soldaten wohl rufen: „Herr Vater, Frau Mutter, nun lebet Alle wohl, Ade meine Liebste!" 2c., aber es läßt ihn nicht seine eigenen Gefühle und Empfindungen zergliedern, nicht sagen: Ich will euch jetzt nicht hören, weil die Trommel so laut ruft — oder gar, wie es in der letzten Strophe des Rückert'schen Liedes geschieht: „Nichts

ruft so laut in der Welt als die Trommel in dem Feld," allgemeine Betrachtungen über den Trommelschlag selber anstellen.

Noch viel auffälliger tritt die reflektirende Bewunderung im Refrain eines Liedes aus dem „Liebesfrühling" hervor, in dem: „Wie schön, o wie schön, o wie hold!" —

Die Liebste steht mir vor den Gedanken,
Wie schön, o wie schön!
Daß mir betäubt die Sinne wanken,
Wie schön, o wie schön!
Sie hat mit Mienen mich angelächelt,
Wie hold, o wie hold!
Daß durch das Herz mir die Strahlen schwanken
Wie schön, o wie schön!
u. s. w.

Solche Kehrreime sind rein formell, sie erwecken nur den Schein der Empfindung, es geht ihnen aber das Wesen derselben ab; sie gleichen einem auflodernden Strohfeuer, das wohl Funken sprühet, doch schnell verlischt und keine nachhaltige Wärme hinterläßt.

Eine viel reinere Wirkung erfahren wir vom Refrain derjenigen Gedichte, in welchen Rückert ganz und auf das liebenswürdigste naiv ist, nämlich in den Mährchen. Wer die Kinder- und Hausmährchen der Gebr. Grimm kennt, der weiß auch den schönen Rhythmus zu schätzen, der in ihrem Aufbau herrscht; gleich der zurückkehrenden Welle kehrt auch dieselbe Frage und Antwort, dieselbe Redewendung an einer bestimmten Stelle wieder, und viele Mährchen sind durch Kehrreime belebt, feste und flüssige, die nicht wenig zum gemüthlichen Eindruck, zum Ton der Innigkeit beitragen. Die Kinder haben einen feinen Sinn für diesen Rhythmus und merken genau auf, ob die Kehrreime an derselben Stelle und in derselben Weise wiederkehren. Welche reizende Mannigfaltigkeit, und doch welche Harmonie ist in

den Kehrreimen des schönen Mährchens „Aschenputtel." Zuerst kommt zweimal der Reim:

Die guten in's Töpfchen,
Die schlechten in's Kröpfchen!

Dann dreimal:

Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich,
Wirf Gold und Silber über mich!

Dann zweimal:

Rucke di guck, rucke di guck
Blut ist im Schuck,
Der Schuck ist zu klein,
Die rechte Braut sitzt noch daheim!

welcher Kehrreim dann zum dritten Mal in denjenigen übergeht, welcher die in den vorigen enthaltene Spannung löst und dem Mährchen den heiteren Schluß gibt:

Rucke di guck, rucke di guck,
Kein Blut ist im Schuck,
Der Schuck ist nicht zu klein,
Die rechte Braut, die führt er heim!

In gleich naiver Weise und rhythmischer Form hat Rückert den Kehrreim in den „fünf Mährlein zum Einschläfern für mein Schwesterlein" anzuwenden gewußt, am schönsten in dem Mährchen

Vom **Büblein, das überall** mitgenommen hat sein wollen.

Denk an! das Büblein ist einmal
Spatzieren gangen im Wiesenthal;
Da ward's müd gar sehr

Und sagt: Ich kann nicht mehr;
Wenn nur was käme
Und mich mitnähme!

Da ist das Bächlein geflossen kommen,
Und hats Büblein mitgenommen;
Das Büblein hat sich auf's Bächlein gesetzt,
Und hat gesagt: So gefällt mir's jetzt.

Aber was meinst du, das Bächlein war kalt,
Das hat das Büblein gespürt gar bald;
Es hat gefroren gar sehr.
Es sagt: Ich kann nicht mehr;
Wenn nur was käme
Und mich mitnähme!

Da ist das Schifflein geschwommen kommen,
Und hat's Büblein mitgenommen;
Das Büblein hat sich auf's Schifflein gesetzt
Und hat gesagt: Da gefällt mir's jetzt.

Aber siehst du, das Schifflein war schmal,
Das Büblein denkt: Da fall' ich einmal;
Da fürcht es sich gar sehr
Und sagt: Ich mag nicht mehr.
Wenn nur was käme
Und mich mitnähme!

Da ist die Schnecke gekrochen kommen,
Und hat's Büblein mitgenommen:
Das Büblein hat sich in's Schneckenhäuslein gesetzt
Und hat gesagt: Da gefällt mir's jetzt.

Aber denk! die Schnecke war kein Gaul,
Sie war im Kriechen gar zu faul.
Dem Büblein ging's langsam zu sehr;
Es sagt: Ich mag nicht mehr;
Wenn nur was käme
Und mich mitnähme!

Da ist der Reuter geritten gekommen,
Der hat's Büblein mitgenommen;
Das Büblein hat sich hinten auf's Pferd gesetzt,
Und hat gesagt: So gefällt mir's jetzt!

Aber gib Acht! das ging wie der Wind,
Es ging dem Büblein gar zu geschwind,
Es hopst drauf hin und her
Und schreit: Ich kann nicht mehr;
Wenn nur was käme
Und mich mitnähme!

Da ist ein Baum ihm in's Haar gekommen,
Und hat das Büblein mitgenommen;
Er hat's gehängt an einen Ast gar hoch,
Dort hängt das Büblein und zappelt noch.

Das Kind fragt:
Ist denn das Büblein gestorben?

Antwort:
Nein, es zappelt ja noch,
Morgen gehn wir 'naus und thun's 'runter.

Da stellt der flüssige Kehrreim ganz vortrefflich die veränderliche Laune des Kindes dar, das unstet von einem Wunsch zum andern, von einem Genuß zum andern überspringt, während im festen Kehrreim „wenn nur was käme und mich mitnähme“ sich der Eigensinn, überallhin mitgenommen zu werden, fixirt hat. Leidenschaft ist fest gewordene Begierde und diese betont immer das gleiche. Ebenso hat der Dichter im Mährchen vom Spielmann, der so lange spielt, bis die Bäume im Garten, die Fische im Wasser, das Schloß und seine Bewohner zu tanzen beginnen, durch den stehenden Kehrreim „Ich muß fideln noch einen Zug“ die durch den Erfolg sich immer mehr steigernde und darum festsetzende Lust des Geigens ausgedrückt.

Mit gleichem Glück wie im Mährchen hat sich Rückert auch in der Parabel versucht, die ja ganz besonders, da ihr Wesen reflektirende Betrachtung ist, dem lehrhaften Triebe Rückert'scher Poesie entgegenkam. Aus dieser Dichtgattung ist Chidher hervorzuheben, welches Gedicht den in regelmäßigen Zeiträumen erfolgenden Besuch des Gottes durch die regelmäßig wiederkehrenden Verszeilen ebenso wirksam ausdrückt, wie es in den Reden der Menschen, die im gewohnten Einerlei des Alltagslebens ihren Blick beschränken und eigensinnig fixiren, gleichfalls durch die Wiederkehr derselben Antworten die menschliche Kurzsichtigkeit und selbstgefällige Beschränktheit ausdrückt. Chidher ist der „ewig junge“ indische Gott, der alle fünfhundert Jahre zur Erde herabkommt. Er fragt den Stadtbewohner, wie lange seine Stadt an dem Orte stehe, und erhält zur Antwort:

Die Stadt steht ewig an diesem Ort
Und wird so stehen ewig fort!

Nach fünfhundert Jahren ist die Stadt zerstört und der auf dem leeren mit Gras bewachsenen Platze weidende Hirt spricht abermals:

Das ist mein ewiger Weideort.

Die geologischen Veränderungen des Erdballs greifen aber noch tiefer ein. Das Meer ist in's Land gedrungen, und wo früher der Hirt seine Schafe hütete, da wirft jetzt der Fischer seine Netze aus und meint, das sei immer so gewesen. Doch auch das Meer fluthet nicht beständig, es muß ja bekanntlich vor dem sich erhebenden Festland weichen, und so wird dieselbe Stelle wieder frei, und abermals wird da eine Stadt erbaut, deren Bewohner dem sie besuchenden Gotte gleiche Antwort geben. So vollendet sich der Kreislauf der Veränderungen auf Erden; nur der Wechsel ist beständig, und dieser Gedanke tritt um so schärfer hervor, als der Unbestand aller irdischen Dinge von jenen kurzsichtigen Menschen nicht bemerkt wird, sodaß sie in ihrer Einfalt sich eigensinnig auf die gleiche Antwort versteifen. Nur bei der Gottheit ist ewige Jugend, geht der Pulsschlag des Lebens in gleichem Rhythmus ewig fort; darum heißt es im letzten Refrain, nachdem zuvor immer wiederholt war:

> Und aber nach fünfhundert Jahren
> Kam ich desselbigen Wegs gefahren —;
> Und aber nach fünfhundert Jahren
> Will ich desselbigen Weges fahren!

Wir haben da die Begriffsentwickelung in einer poetisch anschaulichen, von der Form des Kehrreims wirksam unterstützten Weise — es ist abermals ein dialektischer Refrain. Wie dieser auf orientalische Dichtform hinweist, so hat derselbe auch auf asiatischem Boden die höchste Stufe der Ausbildung erreicht, nämlich im Ghasel, das in der Blüthezeit der persischen Lyrik des 13. und 14. Jahrhunderts, namentlich durch den Dichter Dschelaleddin Rumi gepflegt worden ist. Mit wunderbarer Gewandtheit und Feinheit und doch nicht ohne Selbständigkeit und Freiheit hat sich Rückert in diese Weise orientalischer Lyrik hineineingefühlt und das Ghasel dem persischen Lyriker meisterhaft nachgesungen.

Das Ghasel besteht aus zweizeiligen Strophen, deren Zahl nicht unter 7 und nicht über 17 betragen darf. Nur die beiden Verse der ersten Strophe reimen, dieser Reim geht dann aber durch's ganze Gedicht, so daß die zweite Verszeile entweder das gleiche Wort und den gleichen Satz oder doch ein Wort wiederholt, das zum ersten Reime stimmt. Indem so das Gedicht auf einen einzigen Reim gebauet wird, liegt die Gefahr nahe, daß auch der Ideenkreis beschränkt und einförmig werde, und da besteht nun eben die Kunst des Dichters darin, die starre einseitige Form durch die größte Mannigfaltigkeit der Bilder, durch die kühnsten Vergleiche, durch den frischesten und feinsten Duft der Redeblumen gleichsam zu überwinden. Das war für einen formgewandten persischen Dichter, dem kühne Metaphern und überschwengliche Bilder schon in der Prosa des gewöhnlichen Lebens vertraut geworden waren, keine allzuschwere Aufgabe. Für einen deutschen Dichter hingegen, der zu seinen Bildern nicht so sorglos und unbewußt die glühenden, strahlenden, schreienden Farben und die kühnen üppigen Formen tropischer Vegetation verwenden darf, und dessen gedankenreicherer Geist nicht gewöhnt ist an solchen einseitigen, herrisch und despotisch auftretenden Kehrreim, der mit seiner Wucht alle freiere Ideenbewegung und Entwickelung zu ersticken droht, war die Aufgabe freier Nachbildung ungleich schwieriger. Von der Form sich nicht unterjochen zu lassen und ihr den Inhalt zu opfern, und wiederum einen starken imponirenden Inhalt geschmeidig zu machen für diese herrische Form — dies war die Aufgabe, welche glücklich zu lösen dem deutschen Dichter Rückert gelang und ganz besonders gelingen mußte. Nur der ebenso formgewandte Platen konnte in dieser Hinsicht mit Rückert wetteifern, in der Bilderpracht und Metapher es aber der wahrhaft tropischen Phantasie Rückert's nicht gleich thun. Aus der reichen Zahl der Ghaselen (in der o. a. Sammlung Rückert'scher Gedichte sind einige unter dem Namen „Hymnen"

zusammengestellt) mögen nur einige Proben hier eine Stelle finden. Zuerst eine Nachbildung Dschelaleddin's.

„Komm', o Frühling meiner Seelen, Welten mache wieder neu,
Licht am Himmel, Glanz auf Erden, hoch und nieder mache neu!
Setze mit dem Sonnenknaufe blau der Lüfte Turban auf,
Und der Fluren grünen Kaftan, holder Chidher, mache neu!
Mache Wiesen frisch an Kräutern und von Sprossen Haine jung,
Rosen-Schnürbrust und der Lilie schlankes Mieder mache neu!
Schmelze mit dem Hauch des Winters Helm und Panzer, mit dem Blick
Brich den Frostspeer unsern Feinden, Weltbefrieder, mache neu!
Ohne Ostwind ist die Luft todt und der Rosen Athem stockt.
Aus dem Schlummer weck den Ostwind, sein Gefieder mache neu!
Roll' in Donnern, geuß aus Wolken auf die Erde Moschusfluth,
Laß von Kopf zu Fuß uns baden, alle Glieder mache neu!
Pinien, schlagt im Winde Pauken, Platanus mit Händen Takt,
Hauch der Lüfte, deine Traumdüft unter'm Flieder mache neu!

Demgemäß lautet denn die erste der o. a. Rückert'schen Hymnen, worin der welten- und liedergestaltende Lufthauch angefleht wird, in den Garten der blühenden orientalischen Poesie, welchen Freimund Raimar (wie sich Rückert nannte) anbauet, zu kommen, also:

Weltengestaltender Lufthauch komm!
Blumenentfaltender Lufthauch komm!
Rosen entwickelnder Frühlingskuß,
Lilien spaltender Lufthauch komm!
Schlummer verhauchender Duft der Nacht,
Träume verwaltender Lufthauch komm!
Schatten verwehender Morgenwind,
Himmel entfaltender Lufthauch komm!
Schöpfrischer Adam aus Gottes Mund,
Ewig unalternder Lufthauch komm!
Schaukler am schwebenden Wiegengrab,
Wärmender, kältender Lufthauch komm!

Nie zu entbehrender ird'scher Brust,
Nie zu behaltender Lufthauch komm!
Kerzen verlöschender Windeszug,
Flammenerhaltender Lufthauch komm!
Komm zu dem Garten, den Freimund zieht,
Liedergestaltender Lufthauch komm!

Man merkt da so recht, wie sich Rückert in dieser orientalischen Weise wohl und behaglich fühlt, weil er hier sein Virtuosenthum der Technik, der Bilderpracht, des Phantasie-Witzes in höchster Potenz zur Anwendung bringen kann. Solche Ghaselen-Refrains haben wirklich etwas Imponirendes, doch wie alles Imponiren auf einer gewissen Täuschung beruhet, indem durch die Erscheinungsform das, was dem natürlichen Eindruck fehlt, künstlich ergänzt und über das Natürliche hinaus gesteigert werden soll, so zeigt sich gerade am Ghasel, daß die große Fülle sinnlichen Lebens nur scheinbar ist, denn dieses Leben hat für sich kein Recht, keinen individuellen Körper und inneren Bestand. Alle die bunten prächtigen Bilder tanzen in schnellstem Tempo um das eine Bild, die eine Empfindung, den einen Gedanken, den der Kehrreim festhält, denn sie dienen wie Mittel zum Zweck, den sie bloß illustriren sollen. Dieser Kehrreim ist, wie bereits angedeutet, ein orientalischer Despot. Wie vor dem despotischen Herrscher kein anderer Wille außer dem einen absoluten anerkannt, das Recht der Individualität nicht geachtet wird: so läßt diese starre Form des Refrains es auch nicht zu, daß der Dichter sich irgend einem Objekte hingibt, in dessen Individualität sich vertieft, um seine eigene gereinigt und gehoben daraus zurückzunehmen, es ist keine Vertiefung in's Naturleben, sondern nur ein Spiel der Phantasie mit seinen Erscheinungen. Das dichterische Subjekt sitzt mit untergeschlagenen Beinen ganz ruhig da und läßt die reizend geschmückte und festlich geputzte Welt vor seinen Augen vorübertanzen; es berauscht sich wohl in

dieser reichen Mannigfaltigkeit der Bilder, welche sammt und sonders dem einen Grundton, den der Dichter angeschlagen hat, huldigen, wie kleine Bäche in diesen Strom münden, in welchem sie verschwinden; aber dieser Rausch geht nicht in die Tiefe des Gemüths, die Phantasie braucht eben für die witzige Kombination der Vergleiche, für die schlagende Wirkung der Bilder die Nüchternheit der Reflexion. Der Dichter vergißt sich so wenig, daß sogar in dem von Rückert so schön nachgebildeten Hymnus an die Eine Alles in sich fassende Substanz mit dem „Ich" begonnen wird, das all' das so geschauet und gedacht hat:

Das Eine.

Ich sah empor und sah in allen Räumen Eines,
Hinab in's Meer und sah in allen Wellenschäumen Eines.

Ich sah in's Herz, es war ein Meer, ein Raum der Welten
Voll tausend Träum'; ich sah in allen Träumen Eines.

Du bist das Erste, Letzte, Aeußre, Innre, Ganze;
Es strahlt dein Licht in allen Farbensäumen Eines.

Du schaust von Ostens Grenze bis zur Grenz im Westen,
Dir blüht das Laub an allen grünen Bäumen Eines.

Vier widerspenstge Thiere ziehn den Weltenwagen;
Du zügelst sie; sie sind an deinen Zäumen Eines.

Luft, Feuer, Erd und Wasser sind in Eins geschmolzen
In deiner Furcht, daß dir nicht wagt zu bäumen Eines.

Der Herzen alles Lebens zwischen Erd' und Himmel
Anbetung Dir zu schlagen, soll nicht fehlen Eines.

Das ist phantasievolles Denken und Empfinden zugleich, wie in anderen Ghaselen auch; es ist eine mystische Umarmung Eines Motivs, das zum Mittelpunkt für das Denken und Empfinden gemacht wird und nun die ganze Welt in sich hineinzieht. Darum entspricht das Ghasel so ganz dem Geiste des Orients und zwar ebensosehr seinem Pantheismus wie seinem Monotheismus. Beide scheinbar unversöhnliche Gegensätze treten uns in dieser persischen Lyrik vereinigt entgegen, wie denn auch historisch der pantheistische Naturkultus der Perser, die im allverbreiteten, Alles durchdringenden Licht das Göttliche schaueten und verehrten, in die gläubige Verehrung Allah's übergegangen war, vor dessen Allmacht und Größe alles Irdische und Geschaffene nichtig erschien. Die pantheistische „Substanz", das All und Eine, das allein Wesenheit hat, verhält sich ebenso negativ gegen die Einzelwesentlichkeit der Dinge wie der Gott des Islam, der nicht nur keine anderen Götter neben sich duldet, sondern auch seine Welt nach Belieben vernichtet, nie und nirgend sich liebend in sie versenkt, darum auch kein Bild seiner Herrlichkeit duldet. Vom indischen Pantheismus blieb die üppige Phantasie, die in alle Höhen und Tiefen des Weltalls ihre kühnen Flüge unternimmt, vom arabischen Islam das stolze Subjekt, das, sich im Dienste Allah's wissend, die Welt zum Schemel seiner Füße macht und die Naturgötter in reizende Bilder verwandelt, welche der Betrachtung dienen und in deren Glanz sich, wenn auch nicht das Gefühl, so doch die Phantasie berauscht.

Daß diese orientalische Art und Weise nie germanische Art und Weise werden kann, leuchtet ein. Göthe kultivirte sie, als er alt wurde und sein schöpferisches Vermögen nachließ, er suchte das kälter gewordene Empfindungsleben durch Phantasiereize und Kunstformen zu stützen. Rückert hat auf diesem Gebiete einen viel größeren Reichthum und viel größere Frische entfaltet, aber auch seine Ghaselen haben keine bedeutende Wirkung auf das Gemüth unseres Volkes

gemacht. Doch für die allseitige Durchbildung unserer Sprachformen, des Reimes, des Versbaues und der gesammten formellen Technik ist Rückert's Poesie höchst bedeutend, und mancher hochbegabte „Freimund" der Zukunft wird den Genuß davon haben, wenn er leichten und sicheren Schrittes Pfade wandelt, die ihm Dichter, wie Rückert und Platen, geebnet haben. Wenn man aber, Uhland herabsetzend, hervorgehoben hat, daß dessen Verskunst im Vergleich mit der Rückert'schen doch gar zu ärmlich und dürftig erscheine, so will ich nicht unterlassen, Ihnen meine, wenn auch nur individuelle und ganz unmaßgebliche Ansicht auszusprechen: Je mehr ich über die Künste Rückert's erstaune, desto mehr lerne ich Uhland's Kunst schätzen, und je mehr ich Rückert's Reichthum und Pracht bewundere, desto mehr lerne ich Uhland's Einfachheit und Schlichtheit lieben.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.